

学校代码：10278
学　　号：MR14-39

上海音乐学院
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC

硕士学位论文
MASTER THESIS

论文题目　隋唐时期的胡乐人及其历史贡献

Title　The musicans from the Western rigions of the Sui and Tang Dynasties and their Historic contributions

作者姓名　王利洁

学科专业　音乐与舞蹈学

研究方向　中国古代音乐史

指导教师　赵维平教授

完成日期　2017年3月



学位论文学术规范声明

本人郑重声明： 所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：王利洁

签字日期：2017 年 5 月 23 日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解上海音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即上海音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士、博士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权上海音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

学位论文作者签名：王利洁　　　　导师签名：[illegible]

签字日期：2017 年 5 月 23 日　　　　签字日期：2017 年 5 月 23 日

研究生部制

摘 要

隋唐时期是中国历史上政治、经济、文化最为繁盛的时期，随着丝绸之路的开通，西域各地与中原的交流也愈发频繁。中原与西域各地的文化艺术相互碰撞，互相交融，产生了一次各民族文化的大融合。这样的艺术融合离不开隋唐时期政治、经济的稳定，同样也离不开艺术家的交流与传播。本文主要探讨的是一群来到中原的胡人音乐家，隋唐时期的胡人音乐家是整个乐人体系当中不可或缺的部分，他们的存在关乎着西域音乐东传最真实的情况，他们是胡乐在中原遍地开花最主要的传播者，胡俗乐融合的功臣。本文立于前人研究基础之上对胡乐人展开梳理与调查。试图理清胡乐人来到中原的身份背景、原因、形象、地位等基础问题。以单个乐人与群体互相结合的方式理清胡乐人是以一种什么形式存在；他们的存在给中原音乐带来了哪些变化；在这些变化的过程中他们做出了什么贡献等等。

本文一共分为三章，第一章主要探讨隋唐时期胡乐人的来历及背景，对胡乐人进行地域上的界定，之后探讨隋唐之前来到中原的胡乐人，来到中原的胡乐人特殊的姓氏符号以及他们是通过何种途径来到中原的。

第二章主要是论述隋唐时期胡乐人在中原的一些具体表现，首先是对出现在各地壁画文物中的胡乐人形象做了分类；之后是出现在史籍中的胡乐人进行系统的介绍分析，通过不同的地域进行个别的探讨，形成一种乐人与当时社会的场景；然后通过不同乐人的技能总结胡乐在中原音乐各个领域的传播；最后是探讨胡乐人的地位问题。

第三章主要描写隋唐时期胡乐人对音乐的贡献及影响，胡乐人在中原的影响上至宫廷下至民间，因此主要探讨其在宫廷和民间的影响。最后一小节主要是胡乐人对中原与西域音乐双向交流问题的探讨。鉴于胡乐的强盛，一直以来产生了一种错误的观念，以为在隋唐时期音乐的交流上是一种由西向东的输入状态，其实这只是看到了其中一面，由中原传入西域各地的文化艺术也在影响着西域音乐的发展，这是一种文化的相互传播与接受，并非单方面的影响。

关键词： 胡乐人 昭武九姓 于阗 疏勒 龟兹 胡俗乐融合

Abstract

The Sui and Tang dynasties is the most unprecedented prosperous period in Chinese history in terms of the politics, socioeconomic and culture. With the opening of the silk road, communications between western regions and central plain are becoming more frequent, and the collision and blend of different culture and art had finally facilitated the fusion of cultures coming from various regions. As a matter of fact, the art fusion can hardly realize without the stability of politics and economy in the Sui and Tang dynasties, as well as the communication and dissemination contributed by those musicans. This paper would mainly describe a group of musicans from the Western regions. The musicans from the Western regions is the indispensable part of the whole musician systems in The Sui and Tang dynasties, and as the primary communicators and the contributors of the fusion of HUSU music (HU music: the music of the Western regions; SU music: the intrinsic music of ancient china that different from Chinese yayue), their existence is critical to the truth of eastward-spreading of the western misic.The collections and observations of HU music in this article are based on the research done by the predecessors, aiming to identify the reason why the people from the Western regions came to the central plain, as well as the background, image, social status and some other basic queries. The clarification of how people from the Western regions exist would also be discussed through the combination of single and group of musicians, along with the changes they brought to the music in central plain. Last but not least, the contributions they made during the process of transformation are another topic that would be studied in specific in the article.

This article is mainly divided into three chapters, and the first chapter starts with the discussion regarding the background of people from the Western regions in the Sui and Tang dynasties, which, aiming for having a better understanding about the definition in terms of regional boundary of people from the Western regions. Subsequently, the studying would move mainly towards the specific group of people from the Western regions who decided to visited central plain before The Sui and Tang dynasties. Besides, the special symbol of name that employed by those people from the Western regions would also be analyzed, as well as the approach how they came to the central plain.

The performance how people from the Western regions acted in the Sui and Tang dynasties is

the topic discussed in the second chapter, and this comes primarily with the clarification of the people from the Western regions that had ever appeared in the frescoes worldwide. Also, systematic introductions and analysis would then be presented based on the people from the Western regions that ever turned up in history in specific, and in order to perform the exact interactional scene between musicans and society of the time, the essential discussion with respect to the distinct regions. Furthermore, the summary of how the HU music diffused in all kinds of fields in central music is concluded by analysing the skills owned by various persons, whereas the status-related issue of musicans from the Western regions is arranged in the final part.

Contributions and influences made by musicans from the Western regions in the Sui and Tang dynasties, from the court to the folk, can never be neglected, and those are the constructions of chapter three, which would have a specifically discussion concerning the effects. The last tiny section is mainly about how hu people playing the roles in performing the two-way communications between the music of central and western regious. Considering the prosperity of HU music, the musical interflow in the Sui and Tang dynasties is continuously deemed from the West to the East, which, is actually part of the real face. The culture and art that flows to the Western region were assisting the development music of Western regions simultaneously, and those are mutual diffusion and acceptance in terms of the culture instead of the unilateral impacts.

Keyword: Musicans from the Western regions Oghuz turks Yutian Shule Qiuci
The fusion of HUSU music

目 录

引 言

一 研究目的与研究意义

隋唐时期的胡乐人是整个乐人体系当中不可或缺的部分，他们的存在关乎着西域音乐东传的最真实情况，正如郭乃安老师在《音乐学，请把目光投向人》中提到："音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人的因素。"[1]站在人的角度，看待胡乐人的发展是理解隋唐时期西域音乐为什么会如此鼎盛的关键之一，胡乐人把自身作为音乐的载体，在那个交通和科技都相对落后的年代，他们带着最具有特色的西域音乐来到中原，对中原音乐的多元化发展具有深远的意义。因此研究胡乐人本身对于更好的理解西域音乐有莫大的帮助，更对隋唐时期音乐的多元性研究有所推动。

二 研究现状

关于隋唐时期的乐人研究是研究隋唐音乐史的一个重要组成部分，乐人作为当时最直接的音乐载体，承担着许多重要的任务。但是其低下的社会地位与他们的贡献形成了极大的反差。他们为音乐文化发展做出了巨大的推动作用，但是留在史籍中的痕迹却是寥寥无几。

关于隋唐时期乐人的文章有很多，主要有以下几种类型：1、乐工与乐官 2、教坊、梨园、太常寺等音乐机构中的乐人 3、乐人和文人 4、乐户研究 5、乐人传播方式 6、乐人身份地位 7、外来乐人研究。隋唐时期的乐人范围甚广，这些研究主要是针对隋唐时期各方面乐人而言，本文主要想研究胡乐人这支隋唐时期乐人队伍中比较特殊的人群，他们为隋唐的多元化音乐发展注入了新的能量，带来了有别于中原传统音乐的样式，乐器舞蹈等的不同风格更是丰富了中原的音乐文化，并在唐朝形成了雅俗胡三足鼎立的局面，胡乐人在这段漫长的过程中所做的贡献是不可磨灭的。

笔者通过对前人研究的收集、研读、认真比对之后做出了以下几种归类：

1、各大中国古代史中对于胡乐人的介绍

2、各类西域历史研究中对于胡乐人的介绍

3、文学类、历史类学术论文中对于胡乐人的介绍

4、各音乐类报刊杂志中对于胡乐人的故事简介

5、专门以音乐学为主的西域乐人学术研究

专门针对胡乐人的学术研究主要体现在这几个方面：

---

[1]郭乃安，《音乐学，请把目光投向人》，《中国音乐学》，1991年02期。

1、单独西域乐人介绍研究

2、分国别研究西域乐人

3、分技能研究西域乐人

4、分身份（宫廷与民间）西域乐人介绍

5、西域音乐对中原音乐的影响或地位研究中所提及的胡乐人

本文的研究主要涉及胡乐人的范畴及来历、来到中原的胡乐人、社会地位及其贡献影响四个方面，在前人的研究中也有零碎的提及。

（一）胡乐人的范畴及来历

国内学界研究胡乐人来历的文章、著作并不多，最主要是向达先生的《唐代长安与西域文明》一书第二章节《流寓长安之西域人》中对胡人进行了来历的考证，逐一说明其出处。在他的文中所考证的胡人中有一部分的乐人，虽然没有单独列出来，但是对本文的研究起到了很大的帮助。国外研究主要是桑原骘藏先生的《隋唐时代来往长安之西域人》，考证了一批到达长安的胡人，其中也有一部分乐人。其他的研究者在讨论到胡乐人来历情况时多半会引用这两位学者的研究成果，然后在此基础之上对胡乐人进行更深一步的探讨，这里就不一一赘述了。还有一部分是历史学的文章，他们探讨丝绸之路上来往的胡人，主要是商人和各国政治交往，也有提及胡乐人，但仅仅是稍作介绍而已，或是作为一种丝绸之路上的特点来讲述，并未做针对性的研究。

（二）来到中原的胡乐人

胡乐人从遥远的西域各地跋山涉水来到中原并且逐渐的融入中原也是经历了漫长的一段时间。但是史料记载的有限，使得在这方面的研究产生了很大的困难。幸得近年来大量出土的墓志和壁画为文字的缺失提供了线索。历史学界对昭武九姓胡人研究成果比较丰富，这对本文研究昭武九姓地区的胡乐人提供了很大的帮助，其中周绍良、周超编：《唐代墓志汇编》和《唐代墓志汇编续集》中详细的记录了墓志中的很多信息，其中很多都是关于胡人的墓志信息。张珂的文章《从墓志铭看昭武九姓的入仕于唐》，主要针对昭武九姓的来龙去脉做了考察，对于昭武九姓这类粟特人进入中原的过程有了大致的说明。荣新江教授在粟特胡人的研究中也提及了一部分的胡乐人。胡乐人中有很大一部分就是粟特人，墓志提供了一个很好的凭证。在美术史的研究中有很多的学者在探讨壁画、书画、人物陶俑等文物中的胡人形象问题，他们通过服饰、头饰、整体造型等方面探寻各种不同形态的胡人，对笔者的启发很大。在音乐学中尚未有专门通过墓志、文物、史料和壁画等相结合的方式研究胡乐人的例子。胡乐人的形象问题如果能够探讨清楚，那么对于胡乐人的分类及音乐性格类型都会有所

帮助。本文就试图用这样一个方法去探寻胡乐人的形象问题，对出现在不同壁画中不同形象的胡乐人作出一个区域上的分类，可以更好的区分不同地区的胡乐人，也可以借由这些胡乐人的形象更细致的区分所演奏的音乐类型。因为隋唐时期的外来音乐众多，就西域传来音乐就占据了外来音乐的半壁江山，这些西域外来音乐分成了很多的类型，如龟兹乐、高昌乐、康国乐、安国乐等等，如果能够准确的判定胡乐人的形象问题，那么他所在的演奏场合就可以做一个简单的设定。这样也更有利于理解当时大型的壁画乐队组合中到底是在演奏什么样的音乐，由哪些地区的人在演奏等。在隋唐时期乐人的研究中还有毛水清的《唐代乐人考述》一书，书中介绍了113位唐代的乐人，其中胡乐人12位，毛水清是站在文学的角度来考述这些乐人的，细致的讲解每一位乐人的生平事迹以及与当时的文人、统治者之间的关系，营建了许多音乐活动场景，虽然描述的胡乐人并不多，但是对本文构写胡乐人的生平及贡献提供了很好的参考。

（三）胡乐人的社会地位

胡乐人的地位问题还是得到了很多的关注，乐人地位低下是大家所共知的，但是相对于比较特殊的胡乐人这一群体，他们的地位是否有所不同呢？特别是在北齐这个特殊的年代，胡乐人为官的数量相当多，虽然到了隋唐时期有所收敛，但是胡乐人为官的现象依然存在，这种情况前人也有所研究，主要研究成果是左汉林的《论唐代太常寺番上乐户的法律地位和社会地位》、《唐代梨园的乐官、乐工和组织》但是左汉林的研究重在谈论每个机构中的乐人地位，并没有就单独对胡乐人进行系统性的研究和讲解。胡乐人的地位问题是比较特殊的，他们受到了统治阶级的喜爱，因此在地位上与一般乐人是有区别的，胡乐人来到中原以后具有双重的身份，因此也要分开看待他们的地位问题。国外研究主要是岸边成雄先生，他的《唐代音乐史的研究》中有专门描述乐人的章节，其中也有描写乐人的地位问题，他所讨论乐人地位同样是在不同的机构中，如太常寺、教坊、梨园等，这里面所谈及的乐人有胡乐人也有中原乐人，并没有把胡乐人作为一个整体来讨论地位的问题。还有一篇专门描写胡乐人的文章《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，这篇文章中对胡乐人的地位问题有所提及，但是篇幅有限，只是讲出了一些自己的看法，提出了一些疑问，并没有针对这个问题再做更细致的探讨。胡乐人的地位问题涉及当时统治者对待胡乐的态度，值得从人的角度去探讨，同时也能更好的解释胡乐兴盛的原因。

（四）胡乐人的贡献影响

胡乐人的贡献是有目共睹的，因此研究胡乐人贡献的文章相对较多。其中最为重要的是岸边成雄先生的那篇《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，他在文中做了很多基础性

的调查，细致的阐述了西域地区乐人的分类情况，从地域、国别、时代等方面考述西域乐人进入中原的时间、原因以及对中原音乐文化的影响和贡献。并且在文中提出了很多值得大家深思的问题，从西域乐人的整体情况把握，看待西域乐人进入中原，逐步影响中原音乐的过程。岸边成雄的文章给国内很多的学者提供了研究西域乐人的一条道路，众多学者都遵循这条道路在逐步探索，但是并没有获得太大的突破，大部分的成果还是停留在岸边成雄先生研究的基础上，也没有更好的解决岸边成雄先生在文中提出的众多疑问。如：

1、胡乐、俗乐在中原的全盛时期是在唐玄宗执政的中唐时代，不可思议的是，却没有这一阶段详细的历史记载，仅极少数的描述。

2、何国在一期和四期有著名乐人出现，可想在整个时期都应有艺术家活跃在中原，但不知何故中期却没有这方面的详细记载。

3、据说在唐玄宗时，乐人已达三万之多，其中当也包含西域人。但是如此多的西域艺术家在文献典籍之中却几乎没什么记载。

4、到中唐为止，西域艺术家演奏的乐曲多是西域风格的，然而关于唐末的西域艺术家却没有这方面的记载，这是什么原因呢?

5、曹国到中原的人最多却没有编入《十部乐》中，而安国则作其代表编入。康国只不过有二人，却也编入《十部乐》中，这究竟是什么原因呢?

学界讨论胡乐的贡献和影响的有很多，但是对于岸边先生提出的问题却没有过多的思考和解释，谈论的内容也没有更多的新的突破。笔者通过对胡乐人的研究试图对岸边成雄先生提出的问题做一些回应。岸边成雄先生还有一篇未翻译的小文章《曹妙达》，细致的讲述了曹妙达的一生，通过对曹妙达的描述展示出了从北齐到唐初整个阶段中西域曹国乐人的变迁以及西域乐人对隋唐音乐的贡献，从史料中分析曹妙达的荣辱一生。岸边先生的文章让大家看到了整个西域艺术家对中原的贡献，但是他完全没有提及中原音乐对西域的影响，他认为这是一种从西至东的输入。其实在这些西域艺术家传播音乐的同时也吸收了中原音乐的精华，通过丝绸之路带到了西域各地区。所以在西域各地出土的文物中经常会出现具有中原音乐特色的乐器、乐俑等物件，这也是笔者准备在文中讨论的一个重点。胡乐不是单纯的输入，中原也不是单纯的在接受胡乐，这是两种文化的碰撞，不是接受与被接受的关系。国内学者中专注于西域乐人研究的文章有周菁葆的一篇：《西域音乐艺术家及其对中国音乐史的贡献》和范谨的一篇硕士论文：《隋唐时期来到中原的西域音乐家之研究》，是以探讨西域乐人为主体，但是都是以岸边先生的模式在看待西域乐人，没有更多新的角度和视野。仅范瑾文中提到了在民间的胡乐人，但是没有做更加详细的考证和解释。赵维平在《中国与东亚音乐的历

史研究》中有专门一小节写了关于西域胡乐人的东流及其兴衰，根据不同的历史时期做了说明，由于篇幅有限，未能全部展开，但是给笔者的研究带来了很大的启示作用。

总体来说，胡乐人的研究现状主要还不够深入，胡乐人究竟以什么样的形态，来自何方，各自对中国的宫廷、民间做出怎样的贡献等没有准确、深入的研究。这种对乐人的忽视使得研究隋唐时期西域音乐缺失了人文精神。重视乐人的研究能更好地推进西域音乐研究的深度和内涵，更全面地了解当时西域音乐风靡中原的程度和原因。

三 研究方法与研究资料

研究方法

（一）以历史学为依据，通过史料的记载对胡乐人的国别、姓氏、人生经历、社会地位等进行全面的收集和整理。

（二）以图像学角度出发，结合史料记载及出土文物、墓志等相互印证胡乐人的存在和形象问题。

（三）从文化的研究视角出发，分析胡乐人来到中原以后的生活状态、社会地位及贡献影响等。

研究资料

笔者目前已掌握了二十四史及隋唐时期的笔记小说，如：《乐府杂录》、《教坊记》、《全唐诗》等大量史料中关于胡乐人的记载，收集了克孜尔石窟、柏兹克里克石窟、敦煌石窟等众多石窟中关于胡乐人的图像，以及岸边成雄、周菁葆、李西林、李昌集等著名学者关于隋唐时期胡乐人记载的史料分析。特别是通过岸边成雄先生的文章《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》中对于胡乐人的分类和描述得到很多的启示，掌握了胡乐人的整体走向和分类。向达先生的《唐代长安与西域文明》一书中关于对西域地区各地姓氏的考证也让笔者掌握了更多的信息。相信在此基础之上可以更好的对胡乐人这个群体进行更细致的探讨，发现胡乐人在隋唐时期的更多信息和作用。

四 文章的结构

隋唐时期的胡乐人并非瞬间大规模进入中原的，他们有一个循序渐进的过程。从汉代甚至更早就已经有胡乐人的踪迹，但是并没有形成规模，只是作为一种新鲜的形式存在，直到北魏开始才初具规模。这种规模随着丝绸之路的不断壮大也在不断的发展，公元 3 世纪以

后大量的胡乐器开始进入中原地区，在中原落地生根，这些乐器之所以可以存活，就是因为有能够演奏这些乐器的人，那么这些外来乐器的演奏者必然是这批携带而来的胡乐人，他们的演奏技能让这些外来乐器在中原获得生命，甚至有些乐器成为了隋唐时期的主流乐器。但是作为胡乐人本身往往会被掩盖在乐器、乐舞、乐律等之后，他们与众多中国古代的乐人一样，被遗忘在了历史的长河之中。因为他们卑贱的地位和难以寻找的踪迹让现在的研究者们也忽略了他们的价值。本文试图站在人的角度来探寻胡乐人在中原的发展，这批为数众多但记录甚少的胡乐人如何在中原立足？他们所带来的胡乐对中原音乐究竟产生了怎样的影响？

本文一共分为三章，第一章主要探讨隋唐时期胡乐人的来历及背景，在这一章中分为四个小节，第一节讲述了胡乐人的范畴，主要是集中在现在的新疆和中亚一代的胡乐人，是当时丝绸之路上几个较为活跃的城市，指出本文所研究的胡乐人的一个范围。第二节主要是隋唐之前胡乐人的研究，在隋唐之前胡乐人已经来往于丝绸之路上，特别是北齐，胡乐人来到中原的第一个高潮时期，这是研究胡乐人不能忽视的关键，也是连接隋唐时期胡乐人一条不可斩断的链子。这批胡乐人有很大一部分直接随着社会的变革流入了隋唐时期，统治者在收复前朝的同时也给这些乐人安排了去处。这些前朝遗留的乐人在改朝换代之后依然从事着乐人的工作。第二节中还阐述了隋唐之前的胡乐人来到中原后所引发的强烈的反响。第三节主要探讨了胡乐人姓氏来历的问题，这些胡乐人的姓氏是一个很特别的符号，从他们的姓氏可以看出他们的所在地，他们大多数是以国为姓，区分他们之间的不同可以直接在姓名上看出来。第四节主要描述他们来到中原的背景，这些胡乐人来到中原的背景是多种多样的，总结看来是因公与因私两种，他们在各不相同的背景中来到中原，所带来的技艺也是参差不齐的，因此，什么样的背景来到中原也决定着他们是以一种什么样的能力和状态在传播胡乐。

第二章主要是描述隋唐时期胡乐人在中原的一些表现，这一章是本文的一个重点，主要从四个方面来展开叙述。第一节是从出土的文物以及壁画中探讨胡乐人的形象问题，近几年，随着各地不断发掘的墓葬、壁画等，研究图像学的专家也层出不穷，大家试图通过这些文物和壁画来看清古人究竟是何种形态。本文也希望通过对胡乐人形象的探究来查探这些胡乐人在丝绸之路沿线所留下的遗迹。在这些文物和壁画中，存在着形色各异的胡乐人，这些胡乐人的不同特征也代表着他们所在的不同地区，从形象上探究胡乐人也可以更好的理解他们所演奏的音乐究竟是西域哪一个地方的音乐，对研究西域音乐不同地区的不同特征有很大的帮助。第二节主要描述了隋唐时期的这些胡乐人，在可探查的 66 位胡乐人中根据他们的姓氏和所在地对他们进行了地域上的分类，通过这样的分类可以清晰每一位胡乐人在当时的所作

所为，虽然当时存在的胡乐人有很多，但是史料记载有限，能够展现在眼前的只有这些。虽然人数有限，但是他们所在的区域却是当时丝绸之路上最为繁盛的几个地方，因此也能间接的看出当时胡乐在丝绸之路上的主要行迹。第三节主要是描写了胡乐人的职能问题，胡乐人在来到中原以后在音乐的各个领域都有所表现，也带来了很多异域的独有乐器和乐调，丰富了中原音乐。他们在器乐、声乐、舞蹈等各方面都有很突出的人才，通过对他们职能的研究可以看出胡乐人在当时的受欢迎程度。第四节主要是描写胡乐人的地位问题，乐人本身地位低下，常常不受重视，但是胡乐人作为一支特殊的队伍，在整个乐人体系当中还是有不一样的地位的，他们与中原乐人、其他地区的外来乐人都是有所差别的，甚至是胡乐人本身之间都是存在地位上的差异的。

第三章主要描写隋唐时期胡乐人对音乐的贡献及影响，胡乐人在中原的影响上至宫廷下至民间，通过他们的传播使得“洛阳家家学胡乐”这样的场景都出现了，其辐射面跨越了不同的地域。他们渗透在宫廷和民间的各个角落，出现在各种音乐机构之中，加之西域音乐本身的可听性与可看性就很强，所以在传播的过程中更易被人们接受。第一节与第二节就是通过胡乐人的种种表现总结了他们对宫廷音乐以及民间音乐的贡献和影响。最后一小节主要是胡乐人对中原与西域音乐双向交流问题的探讨。因为在胡乐人对中原输入的同时中原音乐也借由这些胡乐人不断的向西域各地输出，达到了音乐互相交流的目的。在丝绸之路沿线发掘出的众多结合了双方文化的文物，这些文物最能体现当时丝绸之路上的音乐是双向交流的，并非是一种由西向东输入的状态。

第一章:隋唐时期胡乐人的来历及背景

第一节　胡乐人的范畴

西域历来是古代中国对玉门关、嘉峪关以西地区的统称，大致包括现在的新疆及中亚等一些地区。西域地区也称呼为“胡地”，中国古代对中原以外的地区素有东夷、南蛮、西胡、北狄之分，因此我们习惯上把西域各地的人称为胡人。从汉初通西域以来，直到唐朝这段时间中，中原与西域之间或通或绝的交流情况纷繁复杂，西域诸国之间也是分分合合，或兴或灭。学界对隋唐时期西域各地的研究也做了很多的探讨，包括政治、经济、文化等各个方面。关于胡人也同样关注了许多，胡人主要有泛指和特指的差别，有地域划分的区别等。基本上新疆各地以及中亚粟特人所在的地区被公认为最地道的胡人。西域是个能歌善舞的地区，每个地区的音乐都有本民族的特色，因此胡人或多或少都会歌舞表演，这种表演只是他们平时生活的一部分，在中原人的眼中可能称之为表演，在胡人眼中这可能仅是表达情绪的一种方式，生活中必不可少的一种调剂。汉代开通西域以来更加方便了胡人商贸的道路，使得他们频繁的来往于丝绸之路上，在丝绸之路必经的几个重要地区都留下了深刻的足迹。史料素来对乐人的记录不甚重视，来到中原的胡乐人数量是庞大的，但是有明确姓名、事迹记载的却寥寥无几，本文试图从可探查的胡乐人入手揭示隋唐时期胡乐人本身以及他们对中原音乐与西域音乐的影响和贡献。

西域不仅仅是地理上的概念，同样也是文化上的一个概念。地理概念是一个可划分的疆域范围，但是文化上的西域概念却辐射了很多的地区，除隋唐时期所管辖的地域范围以外，还涉及周边的一些中亚地区的国家，安息、大秦等国家也在西域的文化范围之内。随着墓葬、石窟壁画的大量发现，西域的范围也有了越来越多的解释。学界经常把所见的深目高鼻的图像、陶俑、物件中的人物笼统的称为胡人，把大型的演奏场合中所出现的高鼻深目的乐人称为胡乐人，这些胡乐人一度都是这样笼而统之的出现在大众的视线之中。其实不同的胡人有不同的种族，来自不同的国家，外貌也存在着很大的差别。区分不同胡乐人形象可以更好的划分西域音乐的所在地区和不同风格，为他们带到中原各式各样的西域音乐找到一个可靠的源头。这些胡乐人在丝绸之路上留下了重要的痕迹，虽然载入史籍的寥寥无几，但是他们的影响及贡献却是不可忽视的。

从可探寻的胡乐人记录当中可以将其分成以下几类：昭武九姓胡乐人、于阗胡乐人、疏勒胡乐人、龟兹胡乐人、汉姓胡乐人。隋唐时期出现在中原的胡乐人远不止这些地区，但

是记录的缺失有很多地方的乐人无法进行名字的考证，特别是高昌地区，曾经有众多的乐人聚集，歌舞音乐也是相当兴盛的，但史料中却并未提及相关乐人的名字，只有类似于《资治通鉴》卷一百九十五："十二月，丁酉，侯君集献俘于观德殿。……上得高昌乐工，以付太常，增九部乐为十部。"[①]所记载的这样，我们可以获知乐人的存在，却没有明确的记录姓名、特点、所演奏的乐器等。高昌乐也是十部伎中很重要的一部，对于乐人记载的缺失也实在可惜。

官撰史书对乐人的记载一向轻视，乐人信息较多的主要集中在隋唐时期的笔记小说和诗词歌赋中，他们把这些乐人作为文化的一个象征，他们丰富多彩的表现会为笔记小说、诗词歌赋增光添彩，关于西域的笔记小说等著述也有不少，《大唐西域记》就是其中一册，它记录了唐玄奘西去取经所经过的国家，虽是以佛教记事为主，但是其中不乏西域各地的人文特色，在古代西域文化的研究中，这本西域传记成为研究的一个重点，唐玄奘是以一个中原人士的角度看待西域各地的场景，从各地人民的习俗、穿着、爱好等，详尽的记录了所见所闻，虽然在书中对音乐的描述并不多，但是唐玄奘是亲身走过这些地方，比中原记录中只是耳闻并未真正行走于这条道路上的人所记录的更真实，更具体，也更加能够反映出当时每个地区人民的特性与特点，更好的区分乐人的所在地及其特征。从唐玄奘的记录中可以看出，西域各个地区有很多习俗的差异，人和人之间也有很大的差别。特别对服装、形体、行为方式等都有所描绘，每个地区与国家的人都有其自身的鲜明特点。在乐人较为集中，音乐文化比较发达的几个地区，唐玄奘都有说明，如于阗地区："国尚乐音，人好歌舞。"[②]；康国地区："机巧之技，特工诸国。"[③]；龟兹地区："管弦伎乐，特善诸国。"[④]等，说明了这些地区在唐玄奘的眼中是善乐之地，人民也都很热爱音乐，所以在他经过的时候能够感受到当地人民对于音乐的热情演绎。以下图表为本论文所要探讨的几个地区在唐玄奘《大唐西域记》中的记载。

表一：西域各地人文特色(内容引自《大唐西域记》)

国别	现地名	特征
于阗（瞿萨旦那国）	和田	俗知礼义，人性温恭。好学典艺，博达伎能。众庶富乐，编户安业。国尚乐音，人好歌舞。少服毛褐毡裘，多衣絁 风则有纪。……多习学大乘法教。
疏勒（佉沙国）	喀什	人性犷暴，俗多诡诈，礼义轻薄，学艺肤浅。

① 宋·司马光：《资治通鉴》，卷一百九十五，第 6259 页，中华书局，1976 年。
② 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012 年。
③ 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012 年。
④ 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012 年。

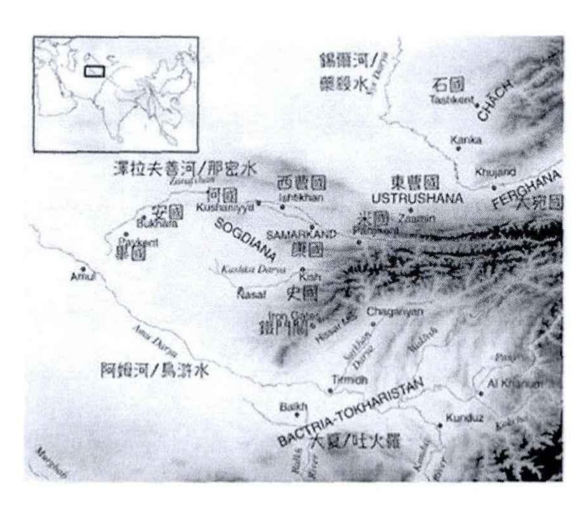
		其俗生子，押头匾<匚虒>，容貌粗鄙，文身绿睛……习学小乘教说一切有部
龟兹（屈支国）	库车	管弦伎乐，特善诸国。服饰锦褐，断发巾帽。货用金钱、银钱、小铜钱。王，屈支种也，智谋寡昧，迫于强臣。其俗生子以木押头，欲其匾<匚虒>也。……习学小乘教说一切有部。
石国（赭时国）	乌兹别克斯坦塔什干	赭时国周千余里。西临叶河，东西狭，南北长。土宜气序，同窣赤建国。城邑数十，名别君长，既无总主，役属突厥。
康国	乌兹别克斯坦撒马尔罕一带	机巧之技，特工诸国。气序和畅，风俗猛烈。凡诸胡国，此为其中。进止威仪，近远取则。其王豪勇，邻国承命。兵马强盛，多是赭羯。赭羯之人，其性勇烈，视死如归，战无前敌。
米国	片治肯特	土宜风俗，同飒秣建国
曹国	撒马尔罕西北	土宜风俗，同飒秣建国
何国	撒马尔罕以西	土宜风俗，同飒秣建国
东安国	布哈拉一带	土宜风俗，同飒秣建国
中安国	布哈拉一带	土宜风俗，同飒秣建国
西安国	布哈拉一带	土宜风俗，同飒秣建国
史国	乌兹别克斯坦沙赫里萨布兹	土宜风俗，同飒秣建国
穆国	土库曼斯坦马里地区	土宜风俗，同伐地国，语言少异。

从这些记载中，可以看出胡乐人在以上各地区都是普遍存在的，在当地他们可能不是从事乐人的职业，但是他们能歌善舞的表现在来到中原之后却受到了众多中原人士的热捧。这些地区都有其鲜明的民族特色，甚至是人性都存在很大的差异，有知礼仪，人性温和的；也有狂暴，狡诈的。这各型各色的胡人在当地是这样的，那么来到中原以后也在一定程度上保有了他们原来的一些特性。

昭武九姓诸国

昭武九姓诸国主要在阿姆河锡尔河流域，即现在的乌兹别克斯坦地区以及吉尔吉斯斯坦和塔吉克斯坦部分地区，包括九个小国家：康国、安国、史国、米国、石国、曹国、何国、火寻国、戍地国。历史上也称昭武九姓人是粟特人、粟特胡、杂种胡、九姓胡等，他们有自己的语言和文字，即粟特语和粟特文。粟特这个词的意思是富含水源的平原，这些国家经常会受到来自于其他地区势力的侵袭，如公元前六世纪受到希腊的亚历山大帝国的侵略、之后受到康居国的统治、公元三世纪受到波斯萨珊王朝的统治，一直处于一种不稳定的状态。直

到公元五世纪才逐渐安稳，公元六世纪又受到了突厥人的统治，七世纪中国唐朝开始对其进行统治，七世纪之后阿拉伯人也开始了对这个地区的侵略，八世纪之后由于阿拉伯人的控制，这个地区开始逐渐伊斯兰化，粟特文化就开始逐渐的消失。这些国家在形成中分分合合，从来都没有成为权力中心，也没有形成一个强有力的帝国，更无法去支配其他的地区。但是在不断的臣服中，这个民族不但没有消亡，反而在夹缝中更加适应了多样的变化。不但保有了自身的王族传承方式及继承人，还成为了丝绸之路上奇特的商业民族，粟特人可谓是当时丝绸之路上最活跃的人物。也正是因为经历了那么多地区的侵袭和控制，这个地区的文化在历史的交叠中异常丰富。这是一种多元复杂的文化，通过这种复杂文化的交融形成了属于粟特民族特有的文化样式。



（图为昭武九姓地理位置）

康国在隋唐时期是昭武九姓诸国的中心国家，因为康国的实力在昭武九姓中最为强盛，所以其他各国都以康国马首是瞻。因此在许多的史料以及西域介绍史中都以康国作为代表来介绍昭武九姓诸国，其他国家都会较为省略的去描述。比如唐玄奘的《大唐西域记》其中就有很多的描述写成：“土宜风俗，同飒秣建国”[①]其中的秣建国就是指康国。当时康国在政治、经济、历史、文化等各方面都是在昭武九姓中起着领导作用的。粟特人所在的地区动乱比较严重，而且七世纪开始唐朝逐渐掌控这些地区，又随着丝绸之路的不断壮大，商业贸易的吸引使得他们开始经常迁徙，东迁是他们行走的一个主要方向。昭武九姓诸国的形成也是一个漫长的历史过程，《新唐书》卷二百二十一下《西域传》：“康者，一曰萨末鞑，亦曰飒秣建，元魏所谓悉斤者。……君姓温，本月氏人。始居祁连北昭武城，为突厥所破，稍南依葱岭，即有其地。枝庶分王，曰安，曰曹，曰石，曰米，曰何，曰火寻，曰戊地，曰史，世谓“九

[①] 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012年。

姓"，皆氏昭武。……人嗜酒，好歌舞于道。"[①]这段史料讲述的是昭武九姓这个名称的来源。之所以把这个地区的九个国家称为昭武九姓是他们的所属关系，他们之间本身就是宗亲关系，他们的政治、经济、文化都具有相似性和统一性，他们都是以康国为首，互相之间紧密相连。在学界刚涉及研究昭武九姓诸国时候，都以为昭武九姓诸国是由中原迁徙而去，然后再通过丝绸之路回来的，主要是史书记载中关于昭武九姓来源的说法："始居祁连北昭武城，为突厥所破，稍南依葱岭，即有其地。"[②]这句话引发的误会。其实并非如此，昭武九姓诸国很早就存在于阿姆河与锡尔河之间，是粟特民族的所在地，上文也已经把粟特的经历做了简单的介绍。当时确实在六世纪末受到突厥的进攻，一批在昭武城的人往西迁徙，但是这并不能说明昭武九姓的存在就是因为这批战乱逃难的人而形成的。昭武九姓诸国也并不是这些战乱下的人建立的，他们之间分分合合已经有了几百上千年的历史了。昭武九姓诸国的人是典型的粟特人，具有粟特人的形貌特征，这些形象在片治肯特壁画中得到了验证，然而昭武城中的人是中原人，就形貌上差异已经明显，所以不能混为一谈。粟特民族不好战争，所以经常迁徙，避免战乱。这些国家之间的关系很紧密，他们的王都是姓昭武的，为了保证他们之间互相依赖的存在，他们之间有同宗同族的渊源，每个小国的领导者之间都有很密切的联系，甚至是直系亲属关系，所以史称昭武九姓。

这也可以看出他们是一个不可分割的整体，拥有很多相同或相似的文化艺术以及宗教信仰。因此在这一个地区的乐人也是具备了很多相同性质的音乐素养。昭武九姓诸国出现在中原的乐人是最多的，究其原因主要有两方面：一是粟特人善于经商，在这个过程之中对于音乐的传播也是最方便的；二是这个地区范围不大，但是枝庶极多，这里所谓的枝庶就是他们领导人之间的亲族关系，他们有着同宗的根源，所以会有很多相似的音乐习性与爱好，但是长期分居各地，他们之间又存在着细微的差异，即在统一中又体现出不同，音乐形式随着不断的发展和结合出现了很多丰富的样式，但整体又能体现出昭武九姓的特色，就如在这一地区同时产生的胡腾舞、胡旋舞和柘枝舞，这些舞蹈中有很多的相似之处，具有同宗的特色，但是又有细微的差别，最能体现这个地区的丰富（第二章中会介绍这三种舞蹈的特色与差别）。这个地区的人民最善于经商，加上他们本身就是游牧民族，所以常常没有特别固定的居所，在哪里能够获得利益，他们就会迁往那个地方。《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百八十四："康国……善商贾，争分铢之利。男子年二十，即远之旁国，来适中夏，利之所在，无

[①] 宋·欧阳修：《新唐书》卷二百二十一下，列传第一百四十六下，第6243页，中华书局，1975年。
[②] 宋·欧阳修：《新唐书》卷二百二十一下，列传第一百四十六下，第6243页，中华书局，1975年。

所不到。”[①] 在这条漫漫长路上，孤寂的生活中，音乐曾经是他们行走中的乐趣之一，所以在他们的所到之处都留下了音乐的痕迹。他们的音乐感染力极强，渐渐的他们行迹所至之处音乐便被保留了下来。

据现在所得的墓志、碑文和一些出土的文书中可以看出，九姓胡人的商贸遍及西域各地，南至印度，北至突厥，西至波斯、大秦等地，真正验证了他们善于经商的本领。他们从西至东的行程中不仅进入中原，同时也进入了北方各民族。在出土的许多墓葬中，有很多关于昭武九姓胡人书信的记录。

众多的历史学家在研究昭武九姓胡人的东迁中都提到了乐人，因为在史料的记载中，昭武九姓乐人辑录的数量相对于其他乐人要多，这是一个很特别的现象，但是历史学家只在文化的角度去探究他们进入中原的目的，并没有从音乐本质上去理解这些胡乐人为什么进入中原，并在中原生根发芽。胡乐人存在的理由主要是作为一个乐人，他们的音乐技能突出；其次是他们所演奏的音乐得到了其他人的欣赏与认同，其音乐的特殊性首先是得到了统治阶级的喜爱，然后开始由上而下的传播开来，胡乐越来越受欢迎，来到中原的胡乐人也就开始越来越多了。粟特人进入中原的数量与波斯人、印度人、突厥人等相比明显庞大的多，各地都可以看到对昭武九姓胡人的记载，从事各种行业。如：商人、乐人、画匠等。特别是乐人，曹氏家族、安氏家族、米氏家族等都通过不同的途径来到中原，并且深深的影响了中原音乐的发展，这些属于昭武九姓的粟特乐人的大量到来与他们善于经商，善于迁徙，善于行走于世界各地的性格是分不开的。这些乐人中，除去进贡而来的乐人以外，有很大一部分是自发而来的乐人，刚开始的身份并非是乐人，仅是商业行进队伍中的一员。在中原久而久之，音乐技能成为了他们生存的重要手段，因此他们逐渐开始从事乐人这样的职业，如曹氏家族就是如此产生的（第二章中有细说）。

荣新江[②]教授认为，真正意义上的胡人是指这些昭武九姓的粟特人和于阗人。因为他们在他人认知和自我认知中都是以胡人自居。但是就我们研究中的胡人而言，但凡从西域地区来到中原的，有别于中原本土的人我们都会称他为胡人，他们可能在自我的认知中没有这样的观念，但是他们作为存在的乐人群体还是需要被关注的。

于阗

古代的于阗地区是指现在的新疆和田地区及周边，现在的新疆基本以伊斯兰教为主，在

---

① 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百八十四，第5310页，中华书局，1975年。

② 荣新江：《何为胡人—隋唐时期胡人族属的自认与他认》，《乾陵文化研究》，2008年00期。

新疆伊斯兰化之前，和田是当时最重要的佛教文化圣地，也是佛教传入中原的必经之地。唐玄奘在《大唐西域记》中细致的描述了和田这个地区，在对于音乐的记载中这样写到："国尚乐音，人好歌舞"。[①]说明这一地区的人民对于歌舞也是十分擅长的。于阗地区与中原的交往很多，从汉代起就有朝贡的记录。如：《后汉书》卷六，孝顺孝冲孝质帝纪第六："护乌桓校尉耿晔遣兵击鲜卑，破之。丁酉，于阗王遣侍子贡献。……于阗王遣侍子诣阙贡献。"[②]；《三国志》卷二，魏书二："己卯，以前将军夏侯惇为大将军。濊貊、扶馀单于、焉耆、于阗王皆各遣使奉献。"[③]这样的朝贡由来已久，而且朝贡断断续续一直保持到隋唐时期，在唐代随着大唐国力的日渐强盛，这些番邦小国的朝贡也就越来越频繁，并且会依着统治者的喜爱而朝贡各种当地的特色。和田地区进贡最多的就是和田玉，当时唐代的达官贵人以及贵族妇女基本都深知和田玉为何物，在中原出土的很多墓葬中，和田玉也成为了陪葬物品中常见的物件。他们这么做也是希望通过这样的朝贡关系可以有一个强大的依靠，这种长期的朝贡关系使得于阗和中原的交流也一直保持着良好的发展态势。于阗同时也很早的接受了许多汉代乃至之后的文化影响，在于阗地区出土的众多文物中，可以看出很多都具有中原的因素。如：钱币、服饰、乐器等。于阗王李圣天更是被唐代的统治者冠了天子姓，彰显出唐朝的统治者与于阗王之间的友好关系。

于阗地区与中原历来主和，历代的于阗王对于中原都是进贡加人质，确保本国的安稳。岸边成雄先生认为于阗是坎特拉文化第一期的中心地区。[④]在现在的新疆和田出土了很多的文物中也显示了当时佛教传播的深刻痕迹。特别是达玛沟佛教遗址的发掘，里面大量的壁画信息说明佛教曾经在这片土地上受到了很好的传播。

疏勒

古代的疏勒地区是指现在新疆喀什及其周边地区，是丝绸之路中段的一个必经之路，从地理位置上看，昭武九姓诸国之粟特人来到中原所经过的第一站就是疏勒，因此疏勒地区也成为了这条商路上必不可少的集散中心。

在《大唐西域记》中有这样一段描述："人性犷暴，俗多诡诈，礼义轻薄，学艺肤浅。其俗生子，押头匾<虒>，容貌粗鄙，文身绿睛……"[⑤]疏勒地区的人有两个典型的特征，其

[①] 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012年。
[②] 南朝宋·范晔：《后汉书》卷六，孝顺孝冲孝质帝纪第六，第258页，中华书局，1965年。
[③] 西晋·陈寿：《三国志》卷二，魏书二，第79页，中华书局，1964年。
[④] 岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，《交响》，西安音乐学院学报，1987年02期。
[⑤] 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012年。

一为绿眼，在李白的诗文中也有描写西方胡人，说他有绿眼："胡雏绿眼吹玉笛"[1]可以看出李白所描述的胡人应当是疏勒地区甚至是以西的人，"君不闻胡笳声最悲，紫髯绿眼胡人吹"[2]岑参的诗中所描述的胡人也是这些地区的人，可见当时的疏勒人亦有来到中原经商或卖艺的。第二个特征是押头，所谓的押头是指在孩子出生以后就用绑带捆住其头部，给头部塑形，在疏勒地区出土的尸体中就能看到头部被明显压过的痕迹。在撒马尔罕北部出土的墓葬中也出现这样的押头，这是一种身份的象征，代表高贵的血统。疏勒地区是离粟特地区最近的一个地方，商贸往来中这个地区也是必经之地，所以这种习俗逐渐传入疏勒地区，疏勒地区的人受到了粟特人的影响也逐渐接受了这种押头的习俗。

疏勒人在玄奘的眼中并非善类，且容貌丑陋，这是唐玄奘自身的审美观，亦或者在他途径疏勒的时候遇到了什么令他不甚愉快的事情，因此在对疏勒的描述中使用了"人性犷暴，俗多诡诈，礼义轻薄，学艺肤浅"的贬义词汇。在唐玄奘贬义的描述中也可以看出疏勒地区与于阗等地区本质上是存在差别的，他们性格较为火爆，重武轻文。唐玄奘所谓的诡诈应该是他们在对待敌人时比较灵活的一种应对表现。

疏勒在汉代已经被班超收复，之后便开始了对中原的朝贡。《后汉书》卷三，肃宗孝章帝纪第三："西域假司马班超击疏勒，破之。"[3]疏勒被攻破之后就有了关于他们朝贡的记录，因此疏勒伎也成为了十部伎的其中之一。

龟兹

龟兹地区主要是现在的新疆库车一带，龟兹在丝绸之路上的作用众所周知，龟兹地区音乐艺术的发达状况在当时来说也是空前的，唐玄奘在对龟兹的描述中能够撇开其他的因素不讲，却肯定的提出了："屈兹国，管弦伎乐，特善诸国"[4]这样的高度评价，如果音乐达不到一定的质量和普及型，相信唐玄奘也不会特意指出龟兹的音乐艺术其技能与其他的国家相比为最高的一个。史实也证明了龟兹地区的音乐繁盛情况，克孜尔石窟、库木吐拉等石窟的壁画上音乐元素丰富，充分展现了龟兹地区的音乐文化状态。胡乐人中的白姓乐人即为龟兹乐人，白姓的这些乐人都是深深影响中原音乐的重要人物，包括红极一时的曹氏家族，最早的曹婆罗门也是从龟兹商人处习得琵琶才一代代相传的。从一个商人处学来的琵琶就已经足够

[1] 清·彭定求：《全唐诗》之李白《猛虎行》，卷一六五，第 1715 页，中华书局，1999 年。
[2] 清·彭定求：《全唐诗》之岑参《胡笳歌送颜真卿使赴河陇》，卷一九九，第 2059 页，中华书局，1999 年。
[3] 南朝宋·范晔：《后汉书》卷三，肃宗孝章帝纪第三，第 141 页，中华书局，1965 年。
[4] 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012 年。

曹氏一族在中原屹立这么多年，可见龟兹音乐的真正魅力所在。苏祇婆的五旦七声也是龟兹音乐的一个代表，通过这样的乐律，郑铎创造了“八十四调”的理论，这样的理论也直接影响了隋唐时期雅乐和燕乐的发展。可见龟兹不光是丝绸之路商道上的重要站点，同样也是丝绸之路音乐文化上的重要转折点。龟兹的音乐传到中原以后的影响也是很惊人的，中原很多所谓的新声都带有龟兹音乐的元素，主要是有像白明达这样的人创作了很多的新声，而白明达就是龟兹人，他所做的音乐必然也是带着龟兹音乐元素的。龟兹伎也是十部伎中极具代表性的一部西域乐。

高昌

高昌地区主要是现在的新疆吐鲁番及周边地区，高昌是丝绸之路上的重要关口，也是离中原较近的地方，凡是想到达中原的胡人，这里都将是他们的一个必经之地。《资治通鉴》卷一百九十五：“十二月，丁酉，侯君集献俘于观德殿。行饮至礼，大酺三日。……上得高昌乐工，以付太常，增九部乐为十部。”[①]这段史料中明确指出了高昌乐工的存在，高昌是唐代在丝绸之路沿线上最晚收复的一个国家，收复高昌之后获得了高昌乐工，十部伎也正式形成。在高昌出土的众多文物之中有很多关于音乐的物品，特别是箜篌，这也充分说明高昌地区音乐活动的丰富性。这个地区离中原最近，所以中原很多的音乐形式也最早被带入高昌地区，因此出土的文物中也存在很多具有中原音乐特色的物件。但是高昌本地的乐人却没有具体的记载，在高昌地区活跃着很多来自四面八方的乐人，特别是粟特地区的乐人，使得这一地区的音乐文化异常繁盛。虽然没有本地乐人的姓名记录，但是高昌地区的音乐形式丰富多彩，当地的乐人也是做出了不可忽视的贡献，在研究胡乐人的情况下是一条不能忽视的重要线索，同样也是一个不能省略的地区。

第二节 隋唐之前的胡乐人

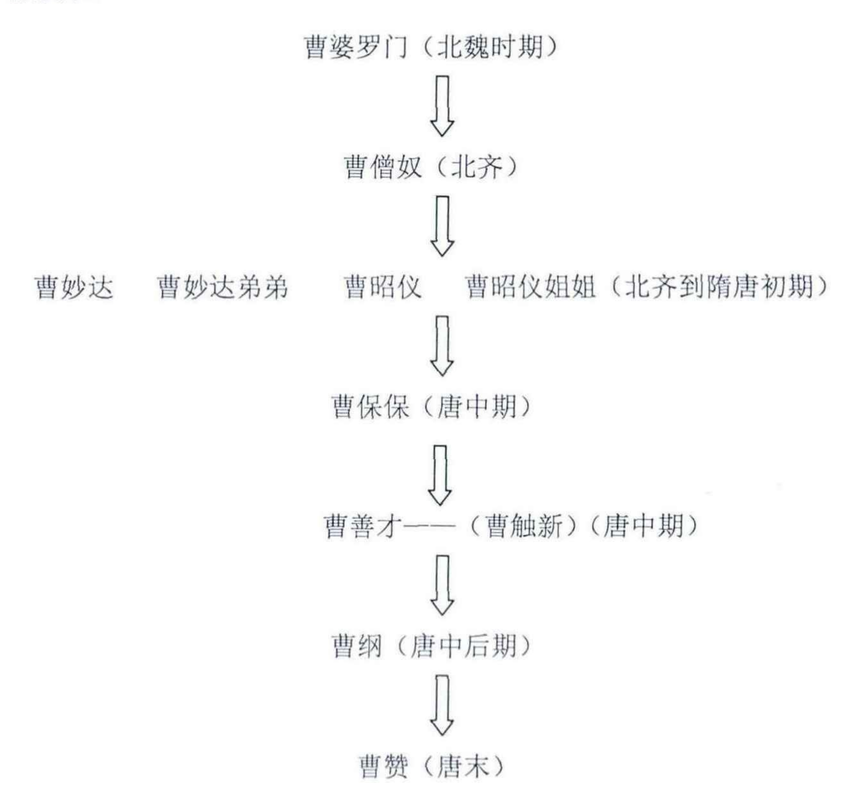
早在汉代就有胡乐人来到中原的记录，汉代大量的砖画像上也出现了很多胡人的形象，同时更好的说明了胡人在汉代就已经开始了他们在丝绸之路上的游走。胡人善经商，经常背井离乡，丝绸之路未开通之前来到中原会受到很多的阻碍，所以即使两地有交流，但是却存在着很多的局限，也是为数不多的。丝绸之路的开通使得他们获得了一条通往中原的康庄大道，至此络绎不绝的胡人开始了前往中原的征程，其中不乏才华横溢的乐人。

[①] 宋·司马光：《资治通鉴》，卷一百九十五，第6259页，中华书局，1976年。

《汉书》卷九十六下，西域传第六十六下："时乌孙公主遣女来至京师学鼓琴，汉遣侍郎乐奉送主女，过龟兹。"[1]这是记录中原与西域皇室之间音乐交流的一个最早的证据。中原与西域之间的音乐交流是通过了很多的形式来完成的，上述就是音乐交流的一个最好证据。胡乐人来到中原传播他们音乐文化的同时，中原也通过不同的方式向西域各地传播音乐文化。

关于胡乐人来到中原的时间我们通过史籍可以追溯到很远，但是有名有姓最早的记录却是北魏时期的曹婆罗门，《旧唐书》卷二十九，志第九："后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业。"[2]他是曹氏一族的始祖，从曹婆罗门开始曹氏一族的琵琶技艺就一直得到了很好的传承，在宫廷民间都受到了追捧。琵琶这件乐器也成为隋唐时期很重要的外来乐器之一，这件外来乐器受到了很多中原人士的热捧，成为歌舞表演必不可少的乐器。从曹婆罗门这一代开始，曹氏一族的胡乐人就以家族的方式进入中原，代代传承乐人的身份。

曹氏一族图表：



曹氏一族是胡乐人中来到中原记录最多的一支，从北魏开始直到唐末，每一个时期都有曹氏一族的乐人存在，并且都有很著名的乐人被众多爱好胡乐的中原人士所记录，可见曹氏一族在音乐领域的地位是相当高的。但凡讲到西域乐人进入中原的情形都免不了谈到曹氏一族的著名人物。这个家族在中原至少兴盛了五百余年，在其他姓氏的乐人中还未见到有如此

[1] 汉·班固：《汉书》卷九十六下，西域传第六十六下，第3916页，中华书局，1964年。
[2] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷二十九，志第九，第1069页，中华书局，1975年。

长时间一直鼎盛不衰的家族。究其原因，主要是曹氏一族深厚的根基以及他们灵活多变的音乐才能，能够顺应各时期不同的人对音乐的要求，并对自身的音乐作出顺应潮流的改变，获得经久不衰的地位。

北齐是胡乐人来到中原的一个高潮，由于统治者对胡乐的偏爱，使得胡乐人在北齐大受欢迎，许多胡乐人通过丝绸之路来到中原并且定居中原，在史料记载中，胡乐人的记录也到达了高潮。胡风大肆席卷中原，大量的胡乐人在北齐封官封王，乐人地位一度得到了很大的提升。

表二：北齐乐人封官表（表格总结自《北齐书》）

官位	日南王	郡王	郡王	昭仪	封王开府	仪同开府	封王开府	封王开府	仪同开府	仪同开府	开府仪同
姓名	曹僧奴	曹妙达	曹妙达弟	曹昭仪	安马驹	安未弱	何海	何洪珍	何朱弱	史丑多	沈过儿

从图表中可以看出，这些为官胡乐人大都是昭武九姓地区的乐人，可见昭武九姓地区的胡乐人是最早得到统治阶级赏识的胡乐人，也是数量最多的。而且他们的传承方式主要是家族式的，父与子、女之间的传承。他们以乐人的身份获得官位，这在整个中国的历史中都是极少见的。虽然北齐官位泛滥，但是对于官员的出身还是很介意的，同样身为乐人，中原乐人为官从比例上来讲还是远不及胡乐人的。北齐如此多的胡乐人为官也从侧面反映出北齐对待胡乐的态度是不同的，胡乐获得了欣赏，胡乐人在北齐的身份地位也略微发生改变。

中国自从开始科举考试之后，对于官员的晋级都有着严格的规定，这种对胡乐人的特殊待遇也遭到了很多的反对，但是当时统治阶级对于胡乐的热衷已经超出了理性的把控，才会有越来越多的胡乐人在宫廷中担任很重要的职位。《北齐书》卷五十，列传第二十四·恩倖：“甚哉齐末之……刑残阉宦、苍头卢儿、西域丑胡、龟兹杂技，封王者皆武，开府者比肩。”[①]从这条记载中我们可以看到当时北齐官场的一个现状，很多的乐人都可以获得开府封王的

[①] 唐·李百药：《北齐书》卷五十，列传第四十二·恩倖，第685页，中华书局，1972年。

机会。其中还特别指出了西域丑胡和龟兹杂技两类人，说明当时中原地区对于不同地区的胡乐人还是有所区分的，但是无论怎么区分，这两类人的身份地位还是一样低下的，文字中对他们的描述充满了鄙夷，然而他们现实的存在却让史官也无法忽视。之后的隋唐时期，虽然也有被封官员的记录，但是数量却是少之又少的，这也与唐太宗所颁布的对于乐人赏罚制度的一些规定有关。一旦有乐人成为官员都会遭到一大批士大夫的劝诫与反对。在北齐这样的状况之下，虽然也有反对之声，但是已经无法改变现状了。

统治者为了更好的管理大量的胡人，把"萨宝"这样的体制放进了中国的官僚体制中去。为了让胡人自己管理自己，出现了很多萨宝府率、萨宝府史、萨宝府袄祝等官职，因此在北齐开府封王的九姓胡乐人应被视为是这个官僚体制中的一员。他们是特殊的存在，不仅仅是用乐人的角度看待他们为官，更多的是以胡人的角度来看待。

自乐人制度确立以来，乐人的地位是十分低下的，属于贱民的阶层，即便把音声人提升到了良民的阶层，可依然无法在实质中得到真正良民的待遇，依然会遭到歧视。像北齐这种特殊的状态是一个很短的过程，并不能够成为历史的主流，乐人在之后的历朝历代之中一直是以很卑微的状态存在的。

这些乐人中比较有名的是曹氏一家，在岸边先生的《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》文中提到："曹国到中原的人最多却没有编入《十部乐》中，而安国则作其代表编入。康国只不过有二人，却也编入《十部乐》中，这究竟是什么原因呢？"[①]

曹国作为乐人数量最多的一个国家却没有成为十部乐的代表究其原因笔者认为：1、曹国的音乐没有代表性，记录在史书中最早的是曹婆罗门，他的音乐是跟龟兹商人学习的来的，传承的一直是龟兹的音乐，琵琶的技艺也是根据龟兹音乐而来。2、来到中原以后的曹国乐人，受到了统治阶级的喜爱，他们的音乐也是根据统治阶级的爱好而产生的，没有明显的曹国音乐迹象，所以它不具备代表性。3、曹国在史料记载中并没有单独进贡乐人或舞人的记录，没有代表性的乐舞艺术形式。并非像康国、安国那样有进贡的乐人，并且有很强的本民族特色的音乐。4、曹国就国家的综合实力来讲与康国和安国存在很大的差距，甚至是依附于康国的一个小国家，这种代表性的部伎乐是不会选择曹国这样的小国家的。

据现在可考证的 66 名胡乐人中（第二章中有具体的表格），在隋唐之前的胡乐人有 19 人，为官人数是 11 人，这些被封官的胡乐人都在北齐，可见北齐乐人为官的现象是一种特殊的存在，因为北齐统治者的昏庸，开府封王无数，甚至猫狗都能给予封号，所以并不能体

[①] 岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，《交响》，西安音乐学院学报，1987 年 02 期。

现出当时为官的胡乐人身份地位有多大提升，他们的封官仅是统治者当时的一时兴起。之后的 47 人都是隋唐时期出现在史籍中的胡乐人，其中为官人数只有 5 人，5 人之中还有 3 人并非是因为乐人的技能而获得的官位。隋唐时期对乐人身份地位有了明确的规定，整个隋唐时乐人能破格封官的也是寥寥无几，由此可见，隋唐时期胡乐人为官还是极个别的现象。

北齐乐人为官的这种现象从政治上讲是统治者的昏庸无道，但是在艺术的层面上讲，也是对这些胡乐人技艺上的一个肯定，至少在胡乐人演出期间是获得统治者肯定的。胡乐人能够通过自身的技能得到官位，甚至位列朝堂，也是对胡乐人音乐能力的一种肯定。虽然在当时是不符合整个社会规则的，但是统治阶级都为他们打破了规则，可以见得这些乐人的能力是不容小觑的。当时胡人为官的现象很多，胡乐人只是其中之一。

第三节 胡乐人姓氏来历

胡乐人的姓氏笔者不是去追根溯源，多是依照史籍当中的记载来描述，历史学界有很多的学者对胡人的姓氏问题做了研究，基本对胡人的姓氏有一个共同的看法。胡乐人的姓氏主要有以下几种：

1、 以国为姓

2、 统治阶级或主人家赐姓

3、 与汉人通婚后产生的汉姓胡乐人

4、 为改变自身的地位改姓的胡乐人

胡乐人的姓氏除了以国为姓以外，还有一些是胡汉结合以后的汉姓乐人，或是一些卖身为奴以后所冠的主人家的姓氏。所以在辑录胡乐人的时候时常会有所缺失，很大一部分缺失的胡乐人就是汉姓胡乐人和被冠了主家姓的。他们以乐人的身份出现，但是很难考证他们的真实身份。隋唐时期大量的统治阶层、文人、富商等都有圈养乐人的爱好，胡乐在当时的繁盛之况更是让很多的达官贵人对圈养胡乐人兴致极高，大量的胡乐人就成为了当时被圈养的对象。这些圈养的记录在史籍中出现甚少，大部分都是在笔记小说以及隋唐时期的诗文中见到，如：诗人白居易就有许多的家伎，除了樊素，小蛮较为出名以外，还有众多善乐善舞的乐人，在《咏兴五首·小庭亦有月》中写道：“菱角执笙簧，谷儿抹琵琶。红绡信手舞，紫绡随意歌。”[①]说明当时白居易圈养了很多各具才艺的乐人。在胡乐风靡的时代，胡乐人也成为了圈养的热门，经常有达官贵人圈养胡乐人，之后邀请他人共同欣赏胡乐人的演出。如刘

[①]清·彭定求：《全唐诗》之白居易《咏兴五首·小庭亦有月》，卷四五二，第 5131 页，中华书局，1999 年。

言史《王中丞宅夜观舞胡腾》，描述了当时王中丞邀请其他达官贵人来家中共同欣赏胡人舞蹈。这样的诗文数量众多，体现了当时文人墨客对圈养胡乐人的热衷，以家养胡乐人为炫耀的资本，时常在诗文中提及胡乐人的表演。

胡乐人不光是有地区之分，每个地区的胡乐人都有其特定的姓氏作为所在地的符号代表，在昭武九姓胡乐人中可考证的乐人姓氏主要有以下几个：康、安、史、石、曹、何、米、穆。昭武九姓主要是今天的乌兹别克斯坦一带及周边地区，是当时粟特人居住的主要地区。这些姓氏是入华以后为了记录方便才给他们以国姓而冠的，并非是他们原本的姓名。因此会出现一些看上去不像名字的名字，如曹大子、石野猪、康买留等。也可能是当时他们原本姓名中的一些音译，如苏祇婆（Sujava），众多学者都认为他的名字就是一个音译的名字。

除了昭武九姓地区以外还有于阗、疏勒、龟兹三个地区也是当时丝绸之路上的重镇，来往的商人众多，促进了当地音乐艺术的发展，随着商人的步伐也一起走进了中原。由于他们不一样的音乐风格，给中原的本土音乐带来了冲击，以铺天盖地之势席卷中原。

从近年来不断出土的墓志、壁画中发现了越来越多的胡乐人，在丝绸之路上胡乐人的足迹也越来越明显。史料中关于他们姓氏的记载也是很明确的，如：

史料一：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八：“疏勒国，即汉时旧地也。……其王姓裴氏。贞观中，突厥以女妻王。”[①]

史料二：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八：“于阗国，……俗多机巧，好事祆神，崇佛教。……其王姓尉迟氏，名屈密。”[②]

史料三：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八[③]：“龟兹国，即汉西域旧地也。在京师西七千五百里。其王姓白氏。”

表三：胡乐人的地理位置和姓氏来源（表格总结自《旧唐书》）

国别	别称	现址	姓氏	来源
于阗	瞿萨旦那、涣那、屈丹、于遁、豁旦	和田	尉迟	其王姓尉迟氏
疏勒	佉沙	喀什	裴	其王姓裴氏
龟兹	丘兹、屈兹	库车	白	其王姓白氏
康	萨末鞬、飒秣建、悉斤	乌兹别克斯坦撒马尔罕	康	其王姓温……枝庶皆以昭武为姓氏，不忘本也
米	弥末、弥秣贺	片治肯特	米	

[①] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八，第5305页，中华书局，1975年。
[②] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八，第5305页，中华书局，1975年。
[③] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八，第5303页，中华书局，1975年。

史	佉沙、羯霜那	乌兹别克斯坦沙赫里夏勃兹	史	
石	柘支、柘折、赭时	乌兹别克斯坦塔什干	石	王姓石
曹	率都沙那、苏对沙那、劫布呾那、苏都识匿	乌兹别克斯坦撒马尔罕北部	曹	
安	布豁、捕喝、忸蜜	乌兹别克斯坦布哈拉	安	
何	屈霜你迦、贵霜匿	乌兹别克斯坦撒马尔罕西北部	何	
穆（火寻）	货利习弥，过利	阿姆河下游	穆	

昭武九姓各地的人皆以国家为姓氏，这样可以区分各自所属，乐人来到中原以后也遵循这样的规则，因此出现了很多以国为姓的胡乐人，如此便能更清晰的区分他们所在的地区。

随着墓葬、壁画的不断发掘，也有越来越多的史实证明这些胡乐人确实在中原这片土地上留下了深刻的痕迹。他们以国家姓氏为姓也让后人更好去了解这群胡乐人的来历。随着胡俗的不断融合，也出现了很多汉姓的胡乐人，因为在相对宽松的婚姻制度之下，汉人与胡人逐渐开始通婚，产生了一批汉姓的胡乐人，这批胡乐人多半是传承的乐人身份，在婚姻制度上，胡汉通婚是可以的，但是对于通婚双方的地位问题是有很严格的控制的。乐人身份的人多半只能找寻同样身份的奴人，因为乐人的身份是十分低下的，所以一般都是乐人与乐人之间的结合，由此乐人之间的技能也得到了更好的传承与发展，家族式的传承方式也逐渐巩固。

关于汉姓的胡乐人多数是胡人和汉人通婚的后裔，他们长期居住在中原，而且逐步接受了中原的文化。随着通婚的越来越频繁，也逐渐随了汉姓。在与汉族人通婚的情况下，越来越多的胡人已经逐渐失去了其本来的特征，长期之下他们在认知中逐渐接受自身是中原人的想法，也逐渐的脱离了胡人的标签。

还有一批胡人改姓是因为统治阶级的赐姓，或者是希望依附当时在中原更为强盛的胡人团体，如安禄山就是一个例子，他本姓康，之后改为安，因为在当时的长安，虽然康国的地位也是较高的，但是安姓国家的人具有更高的身份地位，安禄山为了能够获得更好的发展就改了安姓。

第四节 胡乐人来到中原的背景

中原与西域的交流随着丝绸之路的不断壮大也越来越发达。胡乐人来到中原的背景也是多种多样的，根据史料的记载大致归列了以下几种情况：

1、丝绸之路的开通，商业文化的便利

自汉代张骞通西域以来，丝绸之路上的贸易愈加兴旺，到了隋唐时期已经相当繁华。无数的西域人通过丝绸之路来到中原，或贸易或长期居住在中原。商业繁华的同时也带来了不一样的文化。这种与中原文化截然不同的形式给当时的人们带来了极大的冲击。粟特人经商的能力是可以肯定的，这些粟特人在经商之路上会有一个领头的萨宝，这个萨宝是整个商队的灵魂人物，因此，在中原官位的记载中有很多给予萨宝的官位，说明当时胡人做官已经不是一件很稀奇的事情，胡人有自己聚居的部落，中原统治阶级希望他们能够自己管理自己，因此会任命商队中的首领人物来担任这样的职位，这种管理方式也能够使得胡人更好的在中原生活。有了这样的聚集之地方便了他们生活，在他们的活动范围中经常会有一些歌舞表演，这样的表演也吸引了许多中原人士前去观看。胡乐在民间也悄悄地发展了起来。他们还可以有自己的宗教信仰，因此也会看见有很多祆教的遗址和他们的活动痕迹。

2、唐朝强大的政治文化吸引

许多东迁的胡人除了是丝绸之路开通的方便之外，还因为唐朝是一个相当繁华兴盛的帝国，在这样的帝国中生存相对于他们原来的国家更具安全感，在海纳百川的唐朝，他们的文化、信仰也都被包容。他们可以有自己生活的聚落，有自己的生活方式，而且他们的生活方式也得到了中原人士的喜爱，让他们的归属感更加强烈，不愿离开。这些胡人来到中原的另外一个原因是唐朝在七世纪的时候逐渐控制了西域各地，并且设立了西域都护符，这些都是有利于这些胡人来往的保障。

3、宗教传播

宗教的传播方式有很多种，其中音乐是宗教传播的重要手段之一，随着丝绸之路的开通，佛教的传播越来越兴盛，因此西域音乐也随着佛教的传播逐步东传。佛教的传播是一个漫长的过程，在印度这个佛教的发源地当中我们会发现音乐存在的元素并不多，只会在一些小角落出现一些不起眼的乐俑雕像，但是随着佛教传播的路线来看，音乐的元素越来越多的出现在佛教的传播之中，也就是说佛教的传播在通过丝绸之路这段时期发生着变化，许多僧人运用音乐作为传播的一种手段，特别是在敦煌的壁画当中，有很多关于乐器、乐舞、乐队演出的场景，这些场景出现在了佛教的壁画中，与在印度的有很多不同，特别是对音乐的重视程度不断加深，突出音乐在佛教传播中的重要性。这些被绘声绘色的画入壁画中的乐人们同样也是当时音乐繁盛的一个写照。

除了佛教的传播以外，当时也有很多的祆教存在，祆教起源于波斯地区，又称为拜火教，公元三世纪波斯萨珊王朝开始侵占粟特地区，这种宗教信仰也带到了粟特地区，因此粟特人开始信仰祆教。但是随着不同地区对粟特的侵占使得粟特地区的祆教与波斯原有的祆教文化发生了很大的改变，最终来到中原的粟特人所崇拜的祆教与波斯人所崇拜的祆教是完全不同的。但是它与佛教之间并不冲突，在中原各自传播。祆教的传播范围没有佛教广泛，祆教一般就在粟特人之间相互传播，影响力也没有佛教大，所以粟特人逐渐离开中原以后，祆教也逐渐的消失，佛教则在中原越来越兴盛。

4、中原与西域的通婚

通婚是统治阶级巩固政权的一种方式，早在汉代就有细君远嫁乌孙，西域也有很多小国的皇室人物加入中原。两国之间的联姻往往会顺带很多本国的特色，特别是阿史那皇后与中原的联姻，她带来了很多西域地区的乐人，如康国、安国、龟兹等，其中最著名的苏衹婆就是随着阿史那皇后来到中原的。联姻所带的除了乐器这样的物品以外，人也是作为陪嫁的物品之一，乐人就是这些陪嫁物品。因为有了这些乐人与乐器，也就促进了两地音乐的互相交流，音乐的不同形式也得到了更多的诠释。

最早胡汉的通婚是为了确保中原与胡地的交往，避免战争，通过和亲的方式来实现一时的安宁。随着胡人越来越多的进入中原，胡汉间的通婚成为一种新的结合方式。刚开始胡汉之间有着文化、审美等方面的差异，但是随着胡人在中原定居的时间越来越长，他们也已经习惯于中原的生活形式，因此给胡汉的通婚造就了条件。胡人来到中原的婚姻形式莫过于：胡汉婚和胡胡婚。那些胡汉婚的后代自然与纯种的胡人有着很大的差别，他们接受了中原的固有文化的熏陶，对胡文化的理解有别于纯种的胡人。

通婚制度是导致胡俗不断融合的重要过程，胡汉的结合使得很多定居中原的胡乐人后代不断的汉化，许多代过去以后，很多的胡乐人在自我认知当中就与汉族人无异，除了相貌上的稍许特征外，其他的生活习俗与审美品味与一般的汉人没有区别。因此在中原长期定居的胡乐人后裔其实对胡乐的理解与演绎与其先辈是有差别的，中晚唐出现的很多胡乐人其实是之前胡乐人的后裔，他们通过家族式的传承一直在从事乐人这个职业，但是所演唱演奏的音乐却在逐渐发生改变。逐渐汉化的胡人随着时代的变迁也逐渐融入到汉人之中。

5、西域各国遣送质子，跟随质子而来的胡乐人

其实遣送质子与进贡大同小异，对于大国来讲，要更好的控制周边的小国必须要掌握他

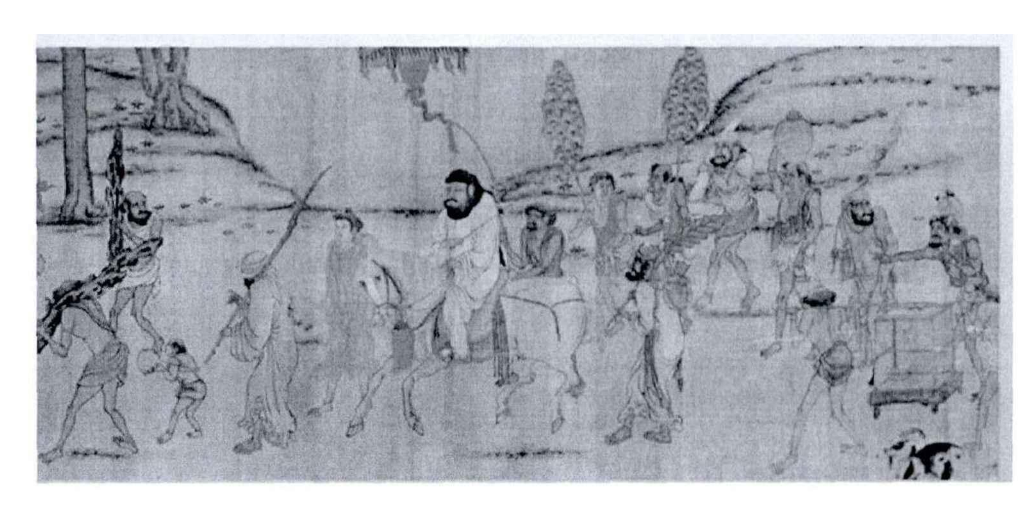
们的质子，而小国也为了显示自己的诚意把质子送往大国，质子一般都是皇室中比较重要的人物，如小国中的王子。他们在大国中虽说地位一般，但是衣食无忧，这些质子在出使大国的时候往往会带上许多本国的特色，或送或留给自己。其中乐人也是这些质子所携带的物品之一。这些跟随质子来到中原的乐人，不仅仅只为质子表演，同时也会被质子送往各处进行表演拉拢关系，甚至会被作为礼物赠与他人。

6、战争

隋唐时期虽然中原控制这西域各地，但是小战争也经常爆发，西域各国纷乱，大国兼并小国的情况也时时上演，频繁的战乱也是胡人不断迁徙的一个重要原因。西域与中原的战争中难免会有大量的战俘，为奴后也有一部分成为了乐人。战俘的社会地位极其低下，可见乐人在当时的地位与战俘也是不相上下的。但是乐人之间也是存在着一定差别的，不同的国家的战俘之间也存在身份地位的差别，这些人在从事了乐人这个职业以后也会被再分工。通过对胡乐人在技能上的差别和身份上的差别被划分好以后才会送往不同的音乐机构中去。

7、进贡（西域各国的朝贡）

进贡是很多小国依附大国的表现，为了一时的安稳，小国往往会进贡很多本国的特色给自己所依附的大国，祈望得到大国的庇佑，避免战乱。在西域众小国的进贡中，我们会发现有很多的国家都有进贡舞人、乐人等，这些人被作为物品送往大国，由此这些人也把当地的音乐文化传播到了大国中去，当然，为了彰显大国的优越，也会有很多的物品赠送给这些小国。西域的朝贡很多时候是无可奈何，但是也正是这样的朝贡关系，维系了中原与西域之间的交流，促进了民族间的融合，文化的互相传播。



（唐代阎立本《职贡图》）

8、民族迁徙

民族迁徙这样的情况并不多见，如果没有遇到重大的变故，民族不会轻易的迁徙，战争和自然灾害是当时民族迁徙的最主要因素。民族迁徙在隋唐时期也有发生，但是情况不多，西域迁徙而来的民族在途经很多地方会慢慢的减少，真正到达中原的并不多。但是这也是胡乐人来到中原的途径之一。

这诸多的情况可以概括为两种：因公与因私。因公主要体现在通婚、遣送质子、进贡等方面；因私主要体现在经商、宗教传播、民族迁徙等方面。从这些背景中可以看出，胡乐人的到来不仅仅是音乐的单方面传播，中原音乐也透过丝绸之路，通婚和战争等被带进了西域，这是两种文化的相互交流。而且由于他们进入中原的渠道不同，他们的音乐表演所在地也不同，来到宫廷中的乐人往往服务的对象是统治者和达官贵人，来到民间的乐人，他们的服务对象就是民间的百姓。胡乐在这样的情景之下可谓是在中原遍地开花。

小结

唐代中原地区是一个具有向心力的文化交流中心，对周边各国具有强烈的吸引力，唐代政治经济的发展也让更多的人愿意进入中原腹地，学习大唐文化，同时把本国的文化带入中原地区以作交流。在这样繁盛的时代背景之下，这些交流也越来越频繁，作为当时交流的中心，唐人们可以接受很多不同的新事物，并给予宽容的接纳态度，很快就可以接受并且进行适当的演变吸收。胡乐人就是在这样的条件之下不断受到唐人的欢迎，他们是一种独特的存在，加之他们音乐本身的魅力，让他们逐渐融入中原的音乐文化之中，才能使得胡乐在中原逐渐立足。正如上文所述，西域范围极大，分支多，不同的小国有不同的音乐文化，同中有异，异中有同。随着丝绸之路的开通，商贸的发展，音乐文化也随着这条繁盛的道路流入中原。胡乐人的到来是一个漫长的过程，自张骞通西域以来，这样的过程就没有间断过。出现在中原的胡乐人主要是昭武九姓与龟兹、疏勒、于阗等地区的人，这些人在隋唐之前就来往于丝绸之路上，通过不同的途径，因公或因私，逐渐进入中原并落地生根，逐渐壮大成一个个家族，冠以国姓，便于区分。在世代的积累之下，参与中原的音乐活动，逐渐形成一支支别具特色的胡乐队伍，在十部伎中占据了半边天，影响着中原音乐的审美与发展。

第二章：隋唐时期胡乐人在中原的表现

第一节　胡乐人的形象探究

胡乐人进入中原是一个循序渐进的过程，在中原定居的胡乐人也随着胡乐的不断壮大而越来越多，他们没有显著的地位，但在物质上却有很丰富的收获，让他们能够过上安稳的生活，不再颠沛流离、四海为家。因此在中原形成了很多胡人聚集之所，这些地方提供了胡人生活所需，形成了以胡人生活为模式的一个圈子，他们独特的生活方式对于中原人来说是十分新鲜的，由着这份新鲜感，许多中原本土人士都逐渐开始尝试胡服、胡饭、胡床等胡人的生活方式，开始欣赏胡乐，跳胡舞，这是与中原本土文化完全不同的新事物，一时间胡风大盛，胡乐也成为当时音乐界的一种时尚与潮流，随着这股潮流，胡乐人受到了众多文人墨客的追捧，甚至是高高在上的君主也对胡乐深感兴趣，胡乐人无论在宫廷还是民间都有着无限的市场。

史料中对于各地区胡人的不同形象、服饰和样貌的描述都比较具体，西域地域广泛，所存在的人种也较多，小国纷繁，各国之间也存在文化上的差异，审美的不同，每一个小国家都有其服饰装扮的特色，因此在形象上的差异是很大的。样貌的差异主要体现在人种上，西域各地中有粟特人、塞种人、欧罗巴人等等，不同的人种在样貌上的差别是很大的。但是西域各地混血的情况比较多，所以有很多的人是属于混血人种，很难具体说是属于哪一种族人。近年来出土的壁画文物越来越多，为了对应这些壁画与文物上的形象，弄清西域各地人民的特色也是极为重要的。本文就可探查的壁画及文物中的胡乐人进行形象与地域的分类，期待这样的分类可以更好的与壁画和文物中的人物对应起来，更加准确的判断壁画和文物中的胡乐人属于哪个地区，哪个种族，根据所判断的结果结合当地音乐文化特色解释其所演绎的音乐属于西域的哪种音乐。

关于胡人的出土文物刘文锁[①]教授做了些统计，把全国各个不同地区的墓葬中出土的陶俑、壁画等进行分类比较。这些从墓葬中出土的胡人各具特色，其中与乐人有关的文中提到了鲜于庭诲墓所出的骆驼载乐俑；龟兹地区出土的舍利盒；西安南郊唐墓出土的三彩骑驼奏乐“胡俑”；宁夏苏布井唐墓墓门上的“胡腾舞”图像。这些乐俑和壁画反应出了胡乐人在各个地区都有活动。甚至在南京博物院也收藏了两个在南京地区出土的隋唐时期胡乐人的陶俑，这些陶俑、壁画分散的地点也证明了当时胡乐人已经在中原各个地区都有跨越。不仅仅

[①] 刘文锁：《唐代“胡人”图像初探》，《欧亚学刊》第六辑，2007年。

是在都城长安，越来越多的胡乐人已经深入中原到更多更远的地方。从刘教授的文中可以看到几乎遍布了现在中国所有的省份。这些胡乐人陶俑、雕塑等物件的出现充分证明了胡乐在当时的受欢迎程度。

表四：史料中对胡人相貌、服饰的描述（各类史料中对于胡人形象的描述）：

地域	特征	出处
于阗	于阗，自高昌以西，诸国人等深目高鼻，唯此一国，貌不甚胡，颇类华夏。 于阗皆小金花毡笠、金丝战袍、束带，并妻男同来，乘骆驼，毡兜铜铎入贡。 王锦帽，金鼠冠，妻戴金花。其王发不令人见。	《魏书》卷一百二，列传第九十 《东京梦华录》卷六 《北史》卷九十七，列传第八十五
大宛以西至安息	国虽颇异言，然大同俗，相知言。其人皆深眼，多须髯，善市贾，争分铢。	《史记》卷一百二十三，大宛列传第六十三
西方老胡	青眼智智，白发长长。蛾眉临髭，高鼻垂口。	《乐府诗集》卷五十一
疏勒	手足皆六指。产子非六指者，即不育。……王戴金师子冠。 俗尚诡诈，生子亦夹头取褊，其人文身碧瞳。	《隋书》卷八十三，列传第四十八 《新唐书》卷二百二十一上，列传第一百四十六上
龟兹	王头系彩带，垂之于后，坐金师子座 男女皆剪发，垂与项齐，唯王不剪发。……其王以锦蒙项，著锦袍金宝带，坐金狮子床。 产子以木压首。俗断发齐顶，惟君不翦发。……王以锦冒顶，锦袍、宝带。	《魏书》卷一百二，列传第九十 《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八 《新唐书》卷二百二十一上，列传第一百四十六上
康国	其人皆深目高鼻，多须髯。丈夫剪发或辫发。其王冠毡帽，饰以金宝。妇人盘髻，幪以皂巾，饰以金花。人多嗜酒，好歌舞于道路。 其王索发，冠七宝金花，衣绫、罗、锦、绣、白叠；其妻有髻，幪以皂巾。丈夫剪发，锦袍。……人皆深目、高鼻、多髯。	《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八 《魏书》卷一百二，列传第九十
何国	其王坐金羊座	《隋书》卷八十三，列传第四十八

上述史料主要是《旧唐书》、《新唐书》中关于不同地区胡人的描述，从上述史料记载的表格中可以看出，各地区的胡人都是存在差别的，有服饰、头饰、长相、习惯，甚至脾气性格都存在极大的差别，每一个地区都有其鲜明的特征，并非我们习惯上笼统的称呼。胡乐人作为各个地区不同的音乐文化代表，他们的装扮也代表着每个地区的特色，胡乐人独特的形象在众多的壁画中都有体现，在出土的众多壁画和文物中，胡乐人的形象主要分为以下几种：

深目高鼻、多髯多须的粟特人

这批粟特人在形象上更加符合我们认知当中的胡人形象。而且他们确实是丝绸之路上最活跃的一批人，数量也是最多的。他们很早就来往于丝绸之路，并且在丝绸之路沿线很多的地方定居。至今在中亚到中原的许多必经之路上都留下了粟特人的痕迹。这些最典型的胡人多半都具有很明显的特征，就是深目高鼻、多髯多须，这些特征让他们在图片壁画中的识别度很高。



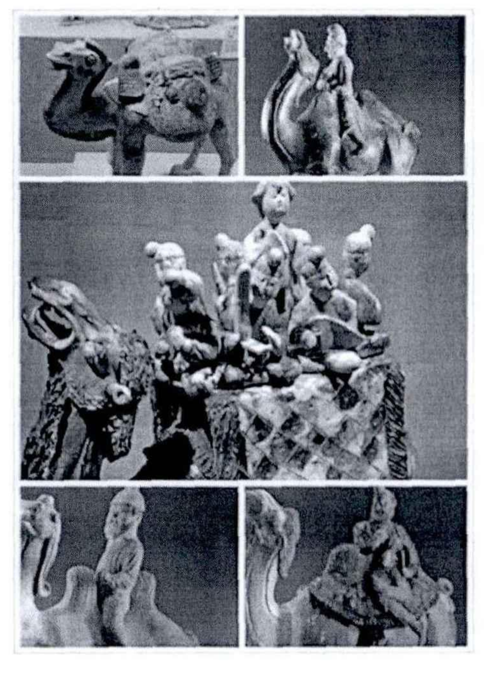
（隋唐时期胡人形象，图片来自于《丝路胡人外来风（唐代胡俑展）》）

上图各种形态的胡人陶俑都是出土于西安，从这些陶俑的形象可以看出是典型的粟特人形象，大部分都是深目高鼻多髯，包括服饰都是具有粟特风格的。这两组图片最明显的区别是头饰，右三列图中都是一些带着尖帽的胡人形象，左图中则是与之完全不同的幞头形象，《大唐新语》卷十："初用全幅皂向后幞发，谓之"幞头"。周武帝才为四脚，武德以来，始加巾子。至贞观八年，太宗初服翼善冠，赐贵臣进德冠，因谓侍臣曰："幞头起自周武帝，盖取便于军容。今四海无虞，当息武事。此冠颇采古法，兼更类幞头，乃宜常服，可取服。"[①]撲头的发展是经历了一段时间的改变的，从周武帝开始到太宗时期，一直在发生着一些细微的变化，可见幞头是中原所特有的一种装扮。《大唐新语》卷九："贞观中，……亦有胡着

[①] 唐·刘肃：《大唐新语》卷十，中华书局，1984 年。

汉帽；汉着胡帽”[①]从这些记载可以看出，胡人进入中原以后也会穿戴中原的服饰、帽饰，因此出现上图中胡人使用幞头就可以理解了，这只是胡人一种入乡随俗的改变，就如中原人出于喜爱也会穿戴胡人的服饰，这样的形象比较普遍，所以《大唐新语》中才会记载。具俄罗斯考古学家卢派沙博士的研究，认为粟特当地人是最喜爱皮革尖帽的，这样的尖帽形象是粟特人的一个标志，那么出现尖帽形象的高鼻深目，多须多髯的胡人我们可以归类为粟特人。据万芳[②]的考证，粟特胡人在衣着上有个典型的特点就是领子，双翻和单翻的三角领，这样的服饰特征来源于中亚哒，而粟特人是最早接受这样服饰的人，因此典型的粟特人也会在服饰上有这些表现。上图中有很多这样双翻或者单翻三角领形象的胡人，我们也可以把它作为粟特人的一种判断依据。

骆驼是沙漠行走中最方便的交通工具，因此，识别胡人的另一个标准就是与沙漠交通工具——骆驼相关。骆驼的壁画和雕塑也普遍存在于隋唐时期的文物当中，如下图这些出土的载人、载物骆驼俑，有单个人的，也有多个人的。右图中骆驼身上的五位乐人其形貌特征充分的证明了他们是胡人，而且高鼻深目多髯的形象也符合粟特人的特征。当中站立的人物以一种歌唱的形式存在，周围的都是持乐器伴奏的乐人，所使用的乐器如：琵琶、筚篥等都是典型的西域传来乐器，他们使用骆驼与粟特人形象等做成的这个组合型骆驼载乐俑所想表现的应当是粟特地区的音乐表演形式。





（图中骆驼乐俑来自陕西历史博物馆，其余来自《丝路胡人外来风（唐代胡俑展）》）

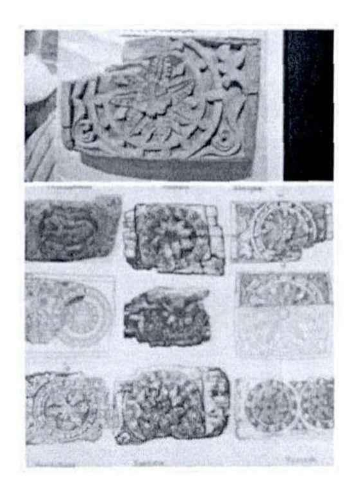
[①] 唐·刘肃：《大唐新语》卷九，中华书局，1984年。
[②] 万芳：《唐代胡俑你“袍”的领型》，《乾陵文化研究》，2008年00期。



（图片载乐骆驼俑来源于新疆维吾尔自治区博物馆）

骆驼俑并不能完全证明是胡人，因为隋唐时期的人们对胡人文化有一种热衷和向往，在许多的唐三彩、陶俑中会出现中原人在骆驼上的形象。如左侧图中间这幅，其中的乐人皆是中原人的装扮，与右图中的深目高鼻的胡人有很明显的差异，这是中原人士对胡人行走生活的一种向往，对胡人在沙漠中欣赏“大漠孤烟直”的追求，这样的造像就如他们喜爱胡服、胡饭、胡床的情结是一样的。但是即便他们是中原人，在骆驼上展示出的乐队组合形式肯定是在表现胡乐的场景，其中琵琶、箜篌这类的外来乐器也更好的体现了胡乐的特征。

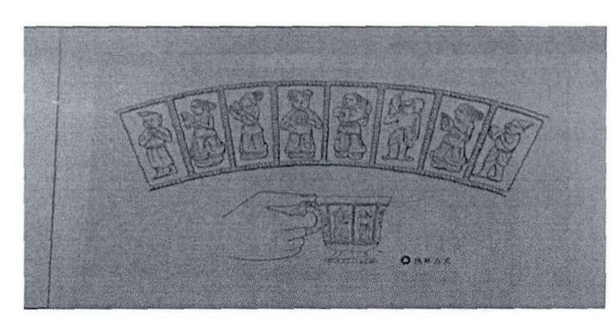
在粟特人所穿着的服饰中，连珠纹也是一个可识别的标志，连珠纹在粟特地区出土的文物中有很多，在壁画中作为装饰也有很多。下图就是在粟特地区出土的一些连珠纹样，这种花纹形式也通过丝绸之路不断通往中原，出现在中原的很多壁画及装饰中，甚至服饰的花纹中也会出现，这样的纹样在胡乐人的服饰形象上也有很多。



（粟特地区纹样图，图片来自于俄罗斯考古学家卢派沙博士粟特地区考古报告）

西安何家村鎏金银杯中有一件伎乐纹八棱金杯，其中所描绘的人模都是高鼻深目的典型胡乐人形象，每个乐人手中都在演奏一种乐器，有箜篌、琵琶、筚篥等，这些典型的西域外来乐器也正在展示着他们所演奏的音乐与中原音乐是有本质区别的。杯把和底座上都有连珠纹装饰，说明这件金杯出自于粟特，或者是由粟特工人所制造，展示的应当也是粟特地区的音乐歌舞场景。





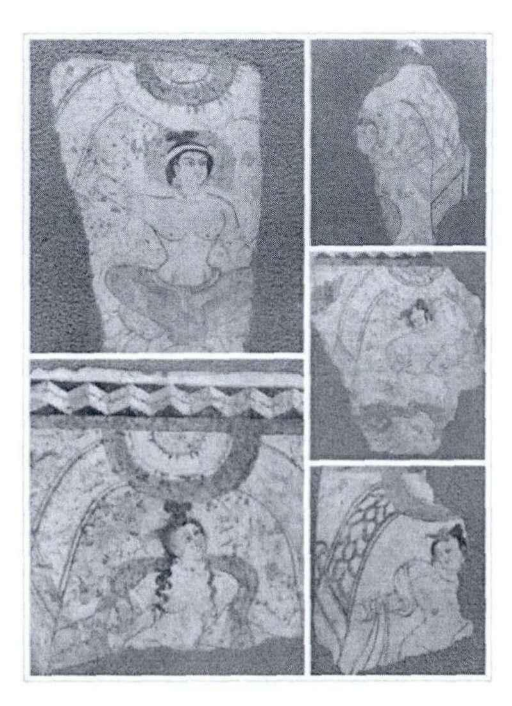
（西安何家村出土伎乐鎏金杯，图片来源于陕西历史博物馆）

齐东方先生认为这些物品是由粟特工匠生产自中土，则可作为胡人乐舞流行唐朝的极好的图像资料。[①]这些形象特征可以看出粟特胡乐人在中原的广泛存在。因此在判定粟特胡人的形象可以从服饰、帽饰、外貌特征等各方面考虑。

非华夏之人，具华夏之貌

这批具有华夏之貌的胡人主要是于阗人。无论在史籍的记载中还是在出土的文物和壁画中，都可以看出于阗人的形象与我们认知中胡人的形象有很大差异的，他们更加具备中原人的形象。他们没有高鼻深目的特征，也没有粟特纹饰的服装和装扮，与传统意义上的胡人有很大的区别，这在区分不同的胡人中有着很重要的意义。当大家把目光聚集在深目高鼻一类的胡人时，这一批“颇类华夏”的胡人是不可以忽视的。

[①] 齐东方：《唐代金银器研究》，中国社会科学出版社 1999 年版，第 332-362 页。



（于阗裸体舞伎图，图片来自于新疆和田达玛沟佛教遗址）

这一组图片是新疆和田地区达玛沟佛教遗址中发现的，描绘的就是当时于阗地区的裸体舞伎，从他们的面貌中可以看出与粟特人的差别，他们的形态与中原人的相似性更大。他们脸部圆润，浓眉大眼，与粟特地区的高鼻深目有着很明显的差别，男性的形象中有胡子，但不是所见的浓须，而是比较细长，尾部略卷的胡须形象。这些裸体舞伎是以世俗乐人的形态出现的，并非是伎乐天的形象，因此可以说明当时于阗地区的舞伎乐人形象当与此相似。至于裸体舞是一种什么样的舞蹈在史料中没有记载，关于西域地区裸体舞蹈的记录只有"泼寒胡戏"，这是一种仪式活动，在这种仪式中会有裸体跳足的说法，而且因为这样的舞蹈有伤风化，还曾经明确禁止过一段时间。《旧唐书》卷八，本纪第八："开元元年十二月己亥，禁断泼寒胡戏。[①]"这种仪式有几个特征：一是裸体跳足；二是浑水投泥；三是在冬季举行，所以也称为"乞寒胡戏"。在中原，皇帝也会去观看，可以看出是一种比较有规模的仪式，据记载在中原举行这种仪式的时候会有很多的人参与，这样的仪式来自于西域，每个地区都有这样的仪式，只是形式上稍有不同。那么这些于阗地区的裸体舞蹈是否表现的是于阗地区的"泼寒胡戏"？但是壁画中只展示出裸体舞蹈的形象，并没有展现其他的特征，或者是在于阗地区本身就存在着裸体舞蹈这样特殊的舞蹈种类？

[①] 后晋·刘昫《旧唐书》卷八，本纪第八，第172页，中华书局，1975年。





（图片来源于莫高窟第 98 窟-于阗王李圣天、皇后曹氏供养人像——李其琼临摹）

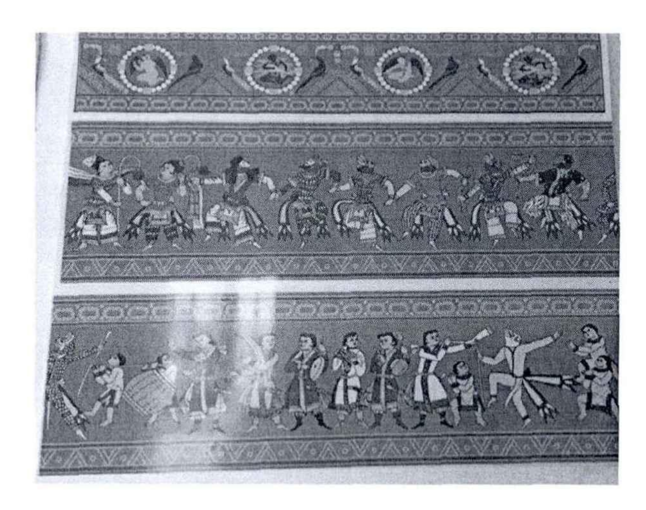
上面是两幅唐朝时期于阗王李圣天与其皇后的形象，在《大唐西域记》的记载中，于阗王“少服毛褐毡裘，多衣絁白氎。”[1]但是在这幅壁画中，并没有体现出于阗王穿戴中该有的形象，李圣天与其皇后的装扮是典型的大唐服饰、头饰风格，从其样貌上来看与之前的裸体舞伎相似度极高，是属于于阗人的一种长相特征。于阗王李圣天的壁画形象也可以看出于阗人的形貌特征与传统意义上的高鼻深目的胡人形象有很大的区别。因此于阗地区的乐人在形象上就成为了胡乐人中的一个特别存在。于阗是丝绸之路南道的中心，佛教传播的重要地方，此地的宗教信仰在魏晋南北朝以后基本以佛教为主，所以，很多佛教的因素也被带进了壁画之中，成为判断于阗乐人的一个证据，如莲花造型。《通典》卷一百四十六，乐六：“其歌曲有永世乐，解曲有万代丰，舞曲有于阗佛曲。[2]”记载中有一首《于阗佛曲》，而且这是一首舞曲，这样的舞曲是如何表现的？这些裸体舞伎是否在表现佛教音乐？他们出现在佛教寺庙之中，表现的应该是佛教的音乐，那么与这首《于阗佛曲》是有一定关联的。至少可以说明于阗地区的佛教舞蹈之中会有这样的裸体舞蹈形式，至于是不是“泼寒胡戏”还需要进一步的考证。

[1] 唐·唐玄奘：《大唐西域记》，中华书局，2012 年。

[2] 唐·杜佑：《通典》卷一百四十六，乐六，中华书局，1988 年。

形象较鲜明的龟兹人

龟兹音乐对中原的影响是最大的，龟兹音乐的丰富也在很多的史籍中得到了印证，龟兹乐人在史料中也有很具体的描述，近年来在龟兹（新疆库车）地区不断发掘的石窟壁画、文物等使得龟兹乐人的形象也更加的鲜明。《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八："男女皆剪发，垂与项齐"[①]这是史料中描述龟兹人形象的语句，下图是新疆库车苏巴什佛教遗址西寺所发现的舍利盒上的图画，这个反应龟兹地区乐舞的图像中乐人的形象完全符合史料中关于齐项短发的描述。这种发饰成为了这个地区的一大特色，当时龟兹地区的乐人形象也更加的鲜明。这种发饰出现在龟兹很多的壁画当中，其中龟兹乐人的壁画也有这样的特征出现。

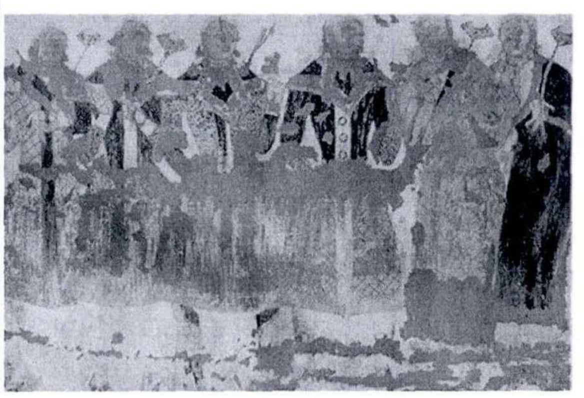


（龟兹乐舞舍利盒，图片来源于新疆库车苏巴什佛教遗址西寺陈列馆）

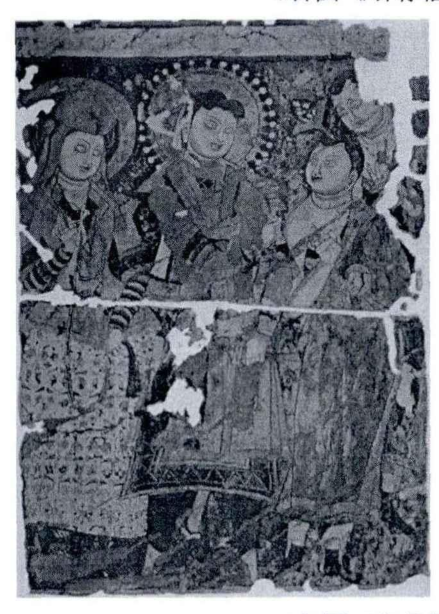
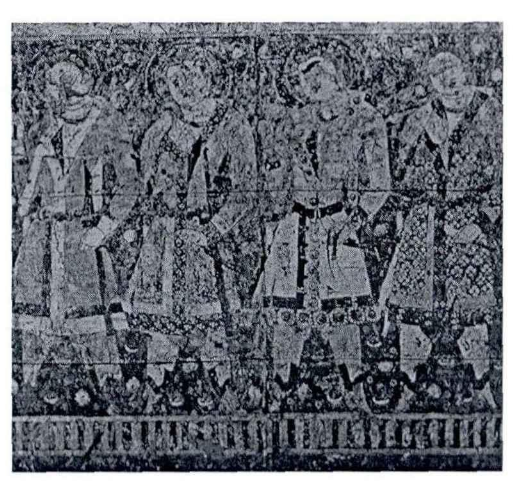
这个舍利盒现藏在日本东京博物馆中，这幅乐舞图学界认为所展示是龟兹地区的泼寒胡戏，但是笔者觉得把它归为泼寒胡戏似乎有点牵强，泼寒胡戏在《通典》中有记载其形象应当是裸体跳足，还应有泼水等特征，最喜爱中原的审美中是一种有伤风化的仪式活动，但是在图中并没有裸体，也没有泼水等重要的特征，图中所表现的音乐形式也是比较正常的仪式活动，如何能称之为泼寒胡戏呢？在这幅图中有八个舞者是带着面具的，舞者和乐人的形象存在很大的差别，服饰也是有很大不同的，但是他们有一个共同的特征，就是齐项短发，但凡露出脸面的人物都是这种齐项短发的造型，这是龟兹人最具特征的地方。龟兹本是乐人聚集之地，在史籍的记载中，如苏祇婆、白明达、白傅间等人皆是龟兹著名的乐人。随着阿史那皇后来朝的苏祇婆所带来的五旦七声也深刻的影响着中原乐律学的发展。龟兹伎是当时隋唐时期十部伎中很重要的一部，龟兹伎在民间的传播也是最为广泛的，很多龟兹乐曲在民间

[①] 后晋・刘昫：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八，第 5303 页，中华书局，1975 年。

广泛流传。

（左图《龟兹供养人》（局部） 公元七世纪 克孜尔 189 窟）
（右图《引荐僧》公元七世纪 克孜尔 195 窟）

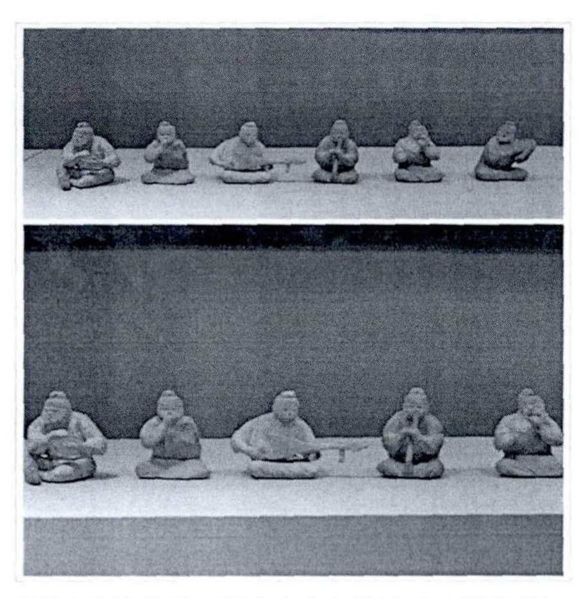



（左图《龟兹国王托提卡及王后像》隋 壁画）
（右图龟兹供养人（四个武士）隋至初唐 壁画）

这几幅龟兹人的图像都是隋唐时期的，从这些图像中可以看出，隋唐时期的龟兹人与舍利盒上的龟兹人有很高的相似度，特别是发型和服饰，基本是一致的。那么可以更加肯定舍利盒上的乐人为龟兹地区的乐人。龟兹乐在隋唐时期是非常发达的，虽然龟兹乐人的形象所见不多，但是这样鲜明的形象也为之后可能发现的壁画、文物提供一些判断依据。

混血胡乐人

所谓的混血胡乐人是在胡人不断迁徙和行进的过程中与其他民族通婚出现的后裔。这些后裔具备了胡人的特征，也具备了其他民族的特征。特别是来到中原的胡人，他们与中原通婚以后的后代逐渐被汉化，很多后代已经逐渐忘却了自己的胡人血统，在认知中把自己当做是汉人来看待。在外貌上这些胡人与中原人有越来越大的相似，穿着也已经逐步的接近中原的穿戴方式，所以在一些陶俑中会看见穿着中原服饰的胡人，在大型的乐队组合壁画中也会看见穿着中原服饰在演奏的胡乐人。如西安出土的一组乐俑就是身穿唐代服饰，但面貌上又是明显的胡乐人（如下图）。从丝绸之路开通直至隋唐时期，胡人源源不断的来到中原，使得中原形成了很多胡人聚居的地方，他们接受汉族的文化，并不断的融入这样的文化之中。虽然他们也保有自己的宗教信仰，但是不违背他们对中原文化的融合。所以在唐中期以后的音乐会出现胡俗乐的融合。这样的融合也是建立在胡人接受中原文化的基础之上的。胡乐人也是接受了中原音乐才能融胡于俗。这批胡人的形象很难说明他们具体来自哪一个地区，他们是一群特殊的存在，如同现在的混血儿一般。但是他们长期在中原，所以与中原的文化有着分不开的联系。



（胡乐人演奏俑，图片来自于陕西历史博物馆）

在丝绸之路沿线的石窟壁画中还有很多的天宫伎乐，就是这些天宫伎乐中也有很多胡乐人的形象，他们从印度开始路经新疆众多地区直到敦煌，壁画的形象也一直在发生改变，说明在佛教的传播过程中，越来越多的融入了本地的特色。因此在进入中原所看到的壁画中，有很多的胡乐人形象已经深深的烙下了中原的因素。如服饰、头饰、周边的花纹纹饰都在逐步发生变化。虽然有变化，但是为了区别其胡人的身份，往往会加注一些胡人的因素在里面，比如高鼻、浓密的胡须、卷曲的头发等等，方便辨认其胡人的身份。

在中原的十部伎当中，其中有五部都是西域音乐，在十部伎中的乐工和舞伎在服饰、头饰等方面都有严格的规定，在当时宫廷音乐的表演中可以准确的看出是十部伎当中的哪一部。只是这样形象的胡乐人还未被发现与之相同的壁画或者陶俑之类的文物。但是史籍中却明确的记载了他们的形象问题，也留给可能出土的文物一个很好的考证证据。

表五：十部伎中西域五伎的乐工人数和服饰特征（内容总结自《旧唐书》与《新唐书》）

国别	高昌	龟兹	疏勒	康国	安国
乐工人数	?	20	12	7	12
乐工服饰	白袄锦袖 赤皮靴 赤皮带 红抹额	皂丝布头巾 绯丝布袍 锦袖 绯布袴	皂丝布头巾 白丝布袴 锦襟褾	皂丝布头巾 绯丝布袍 锦领	皂丝布头巾 锦褾领 紫袖袴
舞蹈人数	2	4	2	2	2
舞蹈服饰	白袄 锦袖 赤皮靴 赤皮带 红抹额	红抹额 绯袄 白袴帑 乌皮靴	白袄 锦袖 赤皮靴 赤皮带	绯袄 锦领袖 绿绫浑裆袴 赤皮靴 白袴帑	紫袄 白袴帑 赤皮靴

在上图中高昌伎的人数没有，但是根据高昌伎所使用的乐器来看，其乐工人数至少需要15人（下表中有高昌伎的乐器使用情况）。从这些人数上可以看出，仅西域五伎人数就已经达到了将近八十人。可见当时在宫廷中胡乐人的数量是相当多的，绝非仅有记载的这么几个人。在图表中所展示的西域五伎服饰穿着上都有着本民族的特色，但是也可以看出有很多共同的西域特色，如喜欢用赤皮靴，也就是现在的红色皮靴。在很多的壁画中我们都可以看到胡乐人在演奏或者舞蹈中都喜欢穿这种样式的靴子。除此以外还喜欢用白色来对比红色，如白袄、白袴帑等，其中也有很多紫色和绿色的服饰，充分展示了西域地区在音乐表演中服饰的色彩性是极强的，这种色彩的丰富性对观众也是一种视觉的冲击。

除了服饰装扮以外，西域地区的乐器也是丰富异常的，不同的地区会使用不同的乐曲组合来展示本民族音乐的特色。

表六：十部伎中西域五伎的乐器比较

乐器/国别	高昌	龟兹	疏勒	康国	安国
答腊鼓	1（1）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		〈1〉
腰鼓	1（1）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		
鸡娄鼓	1（1）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		
羯鼓	1（1）	1（1）	（1）〈1〉		
毛员鼓		1（1）〈1〉			
都昙鼓		1			
正鼓				1（1）〈1〉	（1）〈1〉

和鼓		1（1）〈1〉		1（1）〈1〉	
铜钹		1（2）〈2〉		1（2）〈2〉	（2）〈1〉
侯提鼓		〈1〉	〈1〉		
齐鼓		〈1〉			
檐鼓		〈1〉			
贝		1（1）〈1〉			
萧	2（1）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		（1）〈1〉
笙	（1）	1（1）〈1〉			
筚篥	2（2）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		〈1〉
大筚篥					（1）
双筚篥					（1）
横笛	2（2）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		（1）〈1〉
笛				2（2）〈2〉	
琵琶	2（2）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		（1）〈1〉
五弦琵琶	2（2）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		（1）〈1〉
弹筝		〈1〉			
铜角	1（1）				
竖箜篌	（1）	1（1）〈1〉	（1）〈1〉		（1）〈1〉
箜篌	1				（1）

（）是《通典》中的记载，没有（）是《旧唐书》中的记载，〈 〉是《新唐书》中的记载，里面有个别乐器的数量稍有出入。

两张表格的对照可以发现，乐工的人数与所演奏的乐器是可以对上号的，《通典》、《旧唐书》、《新唐书》的记录当中会有一些误差，毕竟不是全职乐人所做的记录，难免会有所疏漏，但是从两个表格的比较中可以看出，乐工与所演奏的乐器数量基本可以对上号，如：康国乐，乐工七人，所演奏的乐器为正鼓、和鼓、铜钹和笛，从这些乐器中可以看出当时在十部伎中的康国乐应该是一个以打击乐器为主的音乐形式，其中有两名舞者，疑其所跳的舞蹈为胡旋舞。因为胡旋舞是康国传入中原的舞蹈。从乐工舞者的数量对应乐器也可以依稀辨别出其所演奏音乐的形态。在敦煌的壁画中有很多是大型乐队的组合，壁画的表现可能不会像真实的表演那般精确，但是可以从它的结构中看出当时演奏的一个基本场景。

十部伎的作用就是在迎接外国使团的时候彰显大唐实力的一种表现。在这些乐队中的乐工、舞者都是当时演奏水平最高的一批宫廷音乐家和舞蹈家。在宫廷中任职乐人的这批人必须要满足考核的条件才可以担任，这些考核的条件相当的苛刻，所以每一个在宫廷中担任演奏的乐人在技能上都是毫无疑问的高手。这些乐人不同的穿着也代表着不同国家的音乐。大唐的繁盛让周边的国家向往，所以会逐渐向大唐靠拢，唐朝形成了一股强大的向心力，包罗万象，能够接纳和融合各地区的音乐，来自不同国家的乐人也可以在大唐的土地上凭借自己的技能停留下来。

进入中原宫廷乐中的众多西域音乐都有着严格的演出标准，从服饰、乐工人数、舞蹈人数等不同方面进行了规定，可以从不同的组合中判定其演奏的大致形式。十部伎中西域音乐占据了半壁江山，而且众多的音乐形式也展示出了各地不同的特色。但是记录的缺失使得这批乐人的名字无从查起，只能在史籍中找出每一部乐的基本人数、装扮等信息。 这些胡乐人大多是当时各国的贡品，他们的技艺毋庸置疑。他们的存在是当时西域音乐流行的主流方向，隋唐时期胡乐的发展就是一股潮流之风。在唐中后期胡乐逐渐与唐乐融合，这也与胡乐人有关，许多胡乐人从来到中原以后就定居此处，世代承袭乐人的身份，他们在中原长期生活，逐渐融入中原音乐之中，生活方式与审美观念也与中原越来越靠近，这也是胡俗乐融合的一个重要因素。到宋代提倡古乐的复原以及宋人心理上对胡人的排斥，胡乐只能在历史的河流中逐渐失去色彩，成为历史的遗迹。

第二节　隋唐时期来到中原的胡乐人

从魏晋南北朝开始直到唐结束，这期间是胡乐人进入中原不可分割的整体时段，所以在胡乐人的研究中不能特别明显的划分，在这段时期中有名有姓记载的胡乐人共有 66 人，这 66 位胡乐人是根据正史以及隋唐时期的一些笔记小说和诗文当中获得的，特别是《教坊记》、《乐府杂录》以及《全唐诗》等史料中。这比例与真实胡乐人的存在肯定相去甚远，这些被记录下来的胡乐人都是在演奏、演唱等方面的佼佼者，封王开府的不在少数，也算是当时引领胡乐潮流的精英人物。在这段胡乐人来到中原的历史中，从最早的北魏开始直至唐末，胡乐人通过不同的途径来到中原，努力实现他们来到中原的目的。岸边成雄先生把胡乐人进入中原分为四个时期，并且对这四个时期的胡乐人都做了时间上和地区上的分类，清晰了不同地区胡乐人进入中原的具体时间。不同国家的乐人进入中原的时间也是不同的。本文在岸边成雄先生研究的基础调查之上做更进一步的调查并发现一些新的人物，他们在胡乐表演中的某个场景，在不同时代有着不一样的表演特征。下图通过国别、时代、技艺、官职、亲族关系对 66 位胡乐人进行了分类。根据这些乐人的国别进行分类，分析其中乐人的生平及贡献。

表七：胡乐人表格：

姓名	时代	技艺	官职	亲族关系
曹国（乌兹别克斯坦撒马尔罕北部）				
曹婆罗门	北魏	胡琵琶		祖父
曹僧奴	北魏、北齐	胡琵琶	开府仪同封王（日南王）	父
曹妙达	北齐、隋	胡琵琶	开府仪同封王（郡王）	子（兄）

曹妙达弟	北齐	胡琵琶	郡王	子（弟）
曹昭仪姐	北齐	胡琵琶		女（姐）
曹昭仪	北齐	胡琵琶	昭仪	女（妹）
曹保保	唐贞元年间	琵琶		祖父
曹善才	唐贞元年间	琵琶		父
曹纲	唐贞元年间	琵琶		子
曹赞	唐末	散乐		
曹叔度	唐武宗朝	散乐		
曹触新	唐贞元	琵琶		
曹生珏		乐律		
曹大子		琵琶		
安国（乌兹别克斯坦布哈拉）				
安马驹	北齐	造曲	封王开府	
安未弱	北齐	造曲	仪同开府	
安进贵	隋	妙绝管弦		
安叱奴	唐高祖朝	胡舞	散骑常侍	
安金藏	唐睿宗朝	俳优		
安万善	唐玄宗朝	觱篥		
安辔新	唐昭宗朝	俳优		
康国（乌兹别克斯坦撒马尔罕）				
康阿驮	北齐	胡小儿		胡商之子
康老胡雏	唐玄宗朝	胡歌		
康乃	唐大中初期	俳优		
康昆仑	唐贞元初	琵琶		
康唐卿	唐末	俳优		
康遒	唐大中初期	俳优		
康洽				
米国（乌兹别克斯坦撒马尔罕东南部片治肯特）				
米嘉荣	唐元和、长庆	歌		父
米和	唐咸通年间	琵琶		子
米都知	唐咸通年间	琴、歌	教坊都知	
米禾稼	唐太和初	婆罗门	教坊乐人	
米万槌	唐太和初	婆罗门	教坊乐人	
何国（乌兹别克斯坦撒马尔罕西北部）				
何戡	唐元和、长庆	歌		
何懿	唐末	歌		
何海	南北朝	胡小儿	开府封王	父
何洪珍	南北朝	胡小儿	开府封王	子
何满子	唐开元中	沧州歌者		
何朱弱	北齐	歌	仪同开府	
何妥		作曲		
史国（乌兹别克斯坦沙赫里夏勃兹）				
史丑多	北齐	舞、歌	仪同开府	

史从	唐元和至太和中	筝		
史敬约	唐末	觱篥	乐工	
石国（乌兹别克斯坦塔什干）				
石宝山	唐大中	俳优		
石国胡儿	唐末	胡腾舞		
石潒		琵琶		
石潨	唐末	琵琶		
石野猪	唐僖宗朝	俳优		
石火胡一家				
穆国（阿姆河下游一带）				
穆叔儿	北齐	胡小儿		
穆善才	唐元和年间	琵琶		
穆某	唐贞元年间	歌		
龟兹国（新疆库车）				
白明达	隋末一唐高宗	乐律、作曲	太乐署乐正	
白智通	北周	教习音乐		
苏祇婆	北周	五弦琵琶、乐理		
白傅	唐贞元年间	五弦	教坊乐人	
于阗（新疆和田）				
尉迟璋	太和中	笙、歌	王府率拾遗	
尉迟青	唐德宗朝	觱篥	将军	
尉迟敬德	唐初	清商乐	开府仪同三司	
疏勒（新疆喀什）				
裴神符	唐贞观年间	五弦琵琶		
裴兴奴	唐贞元年间	琵琶		
汉姓胡乐人				
王长通	北齐一唐初	胡小儿	通州刺史	
沈过儿	北齐	胡小儿	开府仪同	
李士衡	隋开皇年间	妙绝管弦		
郭令乐	隋开皇年间	妙绝管弦		
和士开	北齐	琵琶		

上表中的胡乐人根据不同的国别进行了分类，从最早的北魏开始至唐末，一共有 66 位胡乐人被史料记载下来，其真实的存在数字肯定与这 66 位有一个很大的差距。这些乐人所在的国家都是当时丝绸之路上比较重要的几个地区，也是商贸经济较为发达的地区，并且这些地区与中原都有着很密切的商贸往来。通过这些商贸的往来以及政治上的交往，才促使这些胡乐人能够在中原长期生活下去。他们的存在也是当时中原与西域各国之间互相交流的一个有力凭证。通过他们的交流促进了中原与西域文化的互通。这些胡乐人中有很大一部分的人跨越了多个时代，侍奉过几代君王，他们与统治阶级之间的关系也是极为密切的。虽然是一些身份及其低微的人，但是与高层之间的接触却是最为密切的，这也是乐人为官的一个有

利条件。

曹国乐人

曹国位于现在的乌兹别克斯坦撒马尔罕北部，曹氏一族是胡乐人中比较特殊的一个家族，引起了学界很多学者的注意，他们在隋唐时期琵琶上的成就可谓空前，自曹婆罗门开始代代相传，人才辈出。每一代的曹姓乐人都成为了当时追捧的对象。并且有多位曹氏家族的乐人被开府封王，成为乐人晋升官员中的特例，在乐人中其地位的变迁实际上是打破了我国隋以来的科举制度。曹氏一族在音乐中的兴旺并没有使得他们的音乐能够进入十部伎当中，这也是岸边成雄在论文中所提到的问题，这个问题笔者认为有以下几个原因：1、曹氏一族的音乐最早是曹婆罗门所兴起的，最早关于曹婆罗门的记录是说其师从于一位龟兹乐人，并且在龟兹就习得了琵琶，至此曹氏一族在琵琶的造诣上几乎无人能敌。说明曹氏一族至少在北魏时期已经进入龟兹，并且学习了龟兹的音乐，他们这一族所传承的也是龟兹音乐，因此没有被列入十部伎当中。2、曹氏一族的政治地位在昭武九姓当中并不高，政治地位较高的是安国和康国，他们是昭武九姓中政治、经济、军事力量都相对较强的，曹国作为依附的国家也是没有资格进入十部伎当中的。3、曹氏一族在史籍的记录中并没有敬献过与音乐相关的物品或者乐人，因此使得曹国的音乐没有能够进入十部伎当中，这也是岸边成雄先生所怀疑的。在众多的曹国乐人中，大部分乐人都只是对琵琶的技艺比较成熟，其他方面都是比较匮乏的，因此他们的音乐也不具备代表性。

曹氏一族进入中原的时间比较早，而且注重技艺的传承，因此在隋唐初期至唐末都有曹氏一族的乐人在史籍中不断的出现，文学作品中也有很多这样的人物描述，使其家族传承的形式也更加的清晰。

曹婆罗门

曹婆罗门，昭武九姓之曹国人，北魏时期琵琶演奏家，也是历史上关于胡乐人进入中原地区有名有姓记载的最早人物（之前的记载中仅以胡人或胡乐人等字样代替，并未有明确的姓名）。即《通典》卷一百四十六，乐六："龟兹乐者，……有曹婆罗门，受龟兹琵琶於商人，代传其业，至於孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。"[①]此条史料也是唯一关于曹婆罗门的记载，这位曹氏家族中的首位琵琶演奏家，也是曹氏一族的鼻祖，必然经历了诸多

[①] 唐·杜佑：《通典》卷一百四十六，乐六，中华书局，1988年。

的变迁才能够到达中原，世代传播琵琶艺术，经久不衰。婆罗门是印度四个种姓中地位最高的一种，受到印度人民的高度尊重，在中古时期许多北方游牧民族和粟特商人会喜欢用婆罗门作为名或字，由此推断曹婆罗门极有可能是一位来自曹国的粟特商人，来往于丝绸之路上。

文中所述的"受龟兹琵琶於商人"，其中"受"有两种解释，一是指接受，那么可以理解为从其他的龟兹商人处学习到了龟兹琵琶，然后世代相传；二是通"授"，理解为有商人从曹婆罗门那里学会了龟兹琵琶。岸边成雄先生在《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》一文中认为是第二种解释，但是笔者却认为第一种比较合理，曹婆罗门是曹国人，对龟兹琵琶的了解肯定不如本地人，那么他作为途径龟兹的商人，学习了龟兹地区的琵琶也是可以理解的，而且史料的记载中不会把曹婆罗门教授龟兹商人琵琶技能这种小事当正文来描述，应当是想说明曹婆罗门的琵琶技能是来自一位龟兹商人的传授。因此笔者认为第一种解释更符合实际情况。

曹僧奴（附：曹昭仪及其姐姐）

曹僧奴，昭武九姓之曹国人，北齐时期宫廷音乐家，日南王，善弹琵琶。

《北史》卷九十二，列传第八十："亦有至开府仪同者。其曹僧奴、僧奴子妙达，以能弹胡琵琶，甚被宠遇，俱开府封王。"[①]

曹僧奴是胡乐人中被封王最早的一人，他被封为日南王，他也是曹婆罗门的后代，在上文中描述"僧奴子妙达"与在曹婆罗门的史料记载中有"代传其业，至於孙妙达"可以显然看出三者之间的关系为祖孙三代。在北齐，胡人受到了统治阶级的重用，许多胡人商贩，工匠等人都能在北齐找到合适生存的方式，胡乐人也是其中的一类。因此在北齐时期，胡人来到中原达到了高潮。虽然北齐买卖官位成风，开府封王的人很多。但是想要获得官位也是需要一定数额金钱的，因此官位的买卖也可以看出当时的胡乐人在北齐经商、演出所得的收入是可观的。

曹僧奴除了曹妙达一个比较出色的儿子以外，还有两个女儿也是非常擅长琵琶演奏的。《北史》卷十四，列传第二："乐人曹僧奴进二女，大者忤旨，剥面皮；少者弹琵琶，为昭仪。以僧奴为日南王。僧奴死后，又贵其兄弟妙达等二人，同日皆为郡王。为昭仪别起隆基堂，极为绮丽。陆媪诬以左道，遂杀之。"[②]曹僧奴为日南王时进献了他的两个女儿进宫，因为北齐皇帝喜欢胡乐，所以善弹琵琶的曹氏二女得以顺利进入高纬的后宫，但是两人命运有

[①] 唐·李延寿：《北史》卷九十二，列传第八十，第 3055 页，中华书局，1974 年。
[②] 唐·李延寿：《北史》卷十四，列传第二，第 526-527 页，中华书局，1974 年。

着很大的差别，大女儿忤逆圣旨，被处以剥面皮的刑罚，赶出后宫，小女儿却获得了皇帝的极度宠爱，被册封为昭仪，并且特地为她建了富丽堂皇的隆基堂。由于她才华的出众与美貌，引来了陆媪的嫉妒，最后敌不过陆媪，被其陷害而死。陆媪是当时极具手段的一位皇后，善周旋于各种势力之间，还与和士开等人有着密切的联系。曹昭仪的父亲曹僧奴虽然是日南王，但是北齐官位泛滥，日南王这样的官位比比皆是，他本身也没有什么实质性的权利，因此在身份地位不是很显著的情况下，又没有更强大的势力作为后盾，这样的情况下女儿得到皇帝的宠爱，还特地建了隆基堂，自然会让善妒的陆媪无法容忍，除掉也是必然之事。但是曹昭仪的琵琶技艺还是得到了肯定的，北齐皇帝高纬对她的宠爱大部分就是来源于她的才艺，为她所建的隆基堂本身就是一座具有异域风格的宫殿，在这样的宫殿中欣赏曹昭仪的演出必然是一种身临其境的效果。高纬本身是十分喜爱胡乐的，经常与曹妙达等人合作演奏音乐娱乐，对胡乐的痴迷达到了极致，除了曹昭仪以外，他的几个后妃中有很多都是音乐技能出众的人，如毛夫人、彭夫人等，都是当时著名的伶人。

曹妙达（附：曹妙达弟弟）

曹妙达，昭武九姓之曹国人，北齐时期宫廷音乐家，承袭父位，开府封王，善弹琵琶，能作曲，能教习。

他是曹僧奴的儿子，曹氏一族中琵琶技艺首屈一指，北齐文宣帝对其赏识有加，常常击鼓与他一起演奏，可见曹妙达的专业技能毋庸置疑。

曹妙达一家对琵琶的演奏都是颇有心得的，除了两位姐姐以外，还有一位弟弟与他一起承袭了这琵琶技艺，而且也世袭了父亲的爵位，但是记载中并未多有提及其兄弟的情况，从曹妙达这一代开始可以明显看出家族式的传承方式，从祖父辈开始一直延续给自己的子女，并且在北齐这样的环境之下得到了很好的发挥。

《隋书》卷十四，志第九："故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。后主亦自能度曲，亲执乐器，悦玩无倦，倚弦而歌。别采新声，为《无愁曲》，音韵窈窕，极于哀思，使胡儿阉官之辈，齐唱和之，曲终乐阕，莫不殒涕。虽行幸道路，或时马上奏之，乐往哀来，竟以亡国。"[①]北齐高祖对胡乐的喜爱已经超出了理性的控制，史官认为就是因为这样的情形才导致了北齐的灭亡。当然认为亡国的原因就是在于后主喜爱胡乐是有失妥当的，北齐灭亡主要是统治阶级的腐朽，官位泛滥，无心管理朝政，沉迷

[①] 唐·魏征：《隋书》卷十四，志第九，第331页，中华书局，1973年。

于纵情享乐，但是也从侧面反应出当时胡乐的兴盛。

曹妙达不仅琵琶技艺超群，在音乐的其他方面也是很出色的，《隋书》卷七十八，列传第四十三："安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等，能造曲，为一时之妙，又习郑声，而宝常所为，皆归于雅。"[①]这段史料的主要目的是夸赞万宝常的音乐造诣出众，但是我们依然可以从文中看出史官在与万宝常作比较的这些人都是当时宫廷中很著名的胡乐人，这些人同样是当时宫廷当中很重要的角色，他们能造曲又能演奏，而且为了迎合统治阶级的喜爱，他们还可以学习郑声，都可以从侧面反映出这批胡乐人在为了适应不同的音乐文化需要在做出改变，这也是以后胡俗乐融合的一些先兆。曹妙达奉隋文帝的命令改制新声，所创新声感人至深，可见曹妙达对于不同音乐的理解与创作能力也是不容小觑的。

高祖曾让他教习太乐，以取代周歌，胡乐的发展也迎来了一个高峰。《隋书》卷十五，志第十："令齐乐人曹妙达于太乐教习，以代周歌。"[②]曹妙达作为一个胡人音乐家，能够在太乐教习，可见统治阶级对其的重视程度。曹妙达应当是在中原出生长大的人，因为他的父亲在北齐时已经被封为日南王了，那么说明在北齐时他们已经到达可中原，曹妙达是在一个胡人的家庭中长大，但是大背景却是在中原，所以他的认知中既有胡乐又有中原的固有音乐，他的创作可谓是结合了胡乐和中原音乐的精髓。曹妙达的技艺在北齐乃至唐初都得到了统治阶级的赏识，对他的封赏也不计其数，究其背后的原因当他对胡乐和中原音乐都有很深入的了解，能够掌握统治阶级对音乐的偏爱，在胡乐的演出中融入中原音乐的因素，融汇成能够让中原统治者喜爱的胡乐新声。

曹善才（附：曹保保）

曹善才，昭武九姓之曹国人，唐中期琵琶演奏家，宫廷乐工。生年不详，死于825年。

曹善才的一生在李绅的诗中淋漓尽致的表现了出来，虽然李绅和曹善才的交集并不多，但是曹善才的琵琶技艺却给李绅留下了深刻的印象，以至于李绅被贬滁州还去打听曹善才的现状，在听到他已经去世的消息以后感慨颇深，写下了这篇纪念曹善才的诗文。

【悲善才】（李绅）

穆王夜幸蓬池曲，金銮殿开高秉烛。东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲。
翠蛾列坐层城女，笙笛参差齐笑语。天颜静听朱丝弹，众乐寂然无敢举。
衔花金凤当承拨，转腕拢弦促揮抹，花翻凤啸天上来，裴回满殿飞春雪。
抽弦度曲新声发，金铃玉珮相瑳切。流莺子母飞上林，仙鹤雌雄唳明月。
此时奉诏侍金銮，别殿承恩许召弹。三月曲江春草绿，九霄天乐下云端。

[①] 唐·魏征：《隋书》卷七十八，列传第四十三，第1785页，中华书局，1973年。
[②] 唐·魏征：《隋书》卷十五，志第十，第395页，中华书局，1973年。

紫髯供奉前屈膝，尽弹妙曲当春日。寒泉注射陇水开，胡雁翻飞向天没。
日曛尘暗车马散，为惜新声有馀叹。明年冠剑闭桥山，万里孤臣投海畔。
笼禽铩翮尚还飞，白首生从五岭归。闻道善才成朽骨，空馀弟子奉音徽。
南谯寂寞三春晚，有客弹弦独凄怨。静听深奏楚月光，忆昔初闻曲江宴。
心悲不觉泪阑干，更为调弦反覆弹。秋吹动摇神女佩，月珠敲击水晶盘。
自怜淮海同泥滓，恨魄凝心未能死。惆怅追怀万事空，雍门感慨徒为尔。[①]

诗中初遇曹善才开始描述了一个宫廷中的音乐表演场景。穆王即唐穆宗李恒，这是一个爱好宴乐的皇帝，在位期间“宴乐过多，畋游无度”[②]，这场宫廷中的演出只是他众多宴会表演中的一次而已。李绅当时是右拾遗，充翰林学士，与李德裕、庾敬休等人一起担任内职，与皇帝共同赏乐的机会也比较多，能够听到曹善才的演奏也是情理之中。诗中构建了当时在金銮殿上的一场演出，本是笙笛参差中夹杂这欢声笑语，但是由于穆宗喜爱听曹善才弹琵琶，所以在曹善才进来以后众乐就停下来了，只静静的听曹善才的演奏。他的演奏被诗人描述的惟妙惟肖，如凤凰鸣叫、满殿春雪、流莺飞转、仙鹤长唳，丰富多彩，使得穆宗欲罢不能，在金銮殿侍奉之后还特地召到别殿继续演奏。

曹善才有一个特征是紫髯，这一特征是很多诗人爱用的形象描述方法，特指胡人中的一种，由此可见曹善才也是胡人。曹姓+胡人+善弹琵琶+宫廷乐人，种种特征显示曹善才是曹氏一族的传人，是具有胡人血统的宫廷乐工。他在宫廷之中所演奏的是新翻曲，曾经曹妙达就创作了很多新声，得到了统治阶级的赏识，如今曹善才依旧能够演奏很多的新翻曲得到统治阶级的喜爱。这是曹氏一族琵琶技艺的良好传承。

曹纲

曹纲，亦有记载曹刚，昭武九姓之曹国人，唐贞元时期琵琶演奏家，宫廷乐工。其父曹善才，其祖父曹保保，皆是唐贞元时期活跃在中原的琵琶艺术家，曹氏一族的后人，在中原已经颇有名望，在上几代曹氏家族的努力下，到了曹纲这一代技能更是娴熟，琵琶界能与之相较的人少之又少。

曹纲曾经教授过一位学生，名叫廉郊，他是朱崖李太尉（李德裕）的一个乐吏。此人灵性颇高，习得了曹纲的所有技能，连曹纲都对他赞赏有加，是自己教授的学生中最有灵性的一位。这位朱崖李太尉也是一个好乐之人，在府中养过很多的家伎，这些乐人都是技艺娴熟之辈，如吴缤、廉郊、谢秋娘等。吴缤后来还成为了鼓吹署丞，是个善方响的乐人。朱崖李太尉本人也是对音律颇为了解，曾敬献《万斯年曲》（即《天仙子》）于当朝统治者，是当时

[①] 清·彭定求：《全唐诗》之李绅《悲善才》，卷四八零，第 5501-5502 页，中华书局，1999 年。
[②] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百七十三，列传第一百二十三，第 4489 页，中华书局，1975 年。

较为著名的诗人。曹纲与他多有交集。在当时的大环境之下，曹纲的技艺获得许多诗人的一致好评，如：

【曹刚】（刘禹锡）

大弦嘈嘈小弦清，喷雪含风意思生。一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。[1]

曹纲善弹《薄媚》，这首乐曲在《宋史》卷一百四十二，卷第九十五："所奏凡十八调、四十大曲：一曰正宫调，……曰《梁州》、《薄媚》、《大圣乐》；四曰南吕宫，其曲二，曰《瀛府》、《薄媚》……乐用琵琶、箜篌、……。"[2]在记载中《薄媚》有两首，且都有用琵琶演奏，不知当时曹纲所奏的是哪一曲？或是两曲都是他所擅长的？只要曹纲一弹奏琵琶，所有都是驻足观赏，舍不得离开，曹纲的吸引力可想而知。

文人赏乐是一件极风雅的事情，因此很多文人都能够对音乐了解一二，真正的文学大家对音乐的领悟也是颇深的，比如：白居易、元稹等人。

【听曹刚琵琶兼示重莲】（白居易）

拨拨弦弦意不同，胡啼番语两玲珑。谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中。[3]

白居易是个典型的爱乐之人，对音乐的审美与评判具有一定的深度与高度，白居易的音乐修养在他的诗文中有着很好的体现。他听曹纲的演奏带给他的感受是活灵活现的，可以听出曹纲的技巧中能够模仿人的声音，对曹纲的技巧惊叹不已，甚至希望能够截取曹纲的能手插到重莲的衣袖中，重莲是他所养的一名家妓，这名家妓也有不错的琵琶演奏技艺，但是与曹纲相比显然是略欠火候的，所以才让白居易发出了这样的感叹。白居易为此还让重莲拜曹纲为师，下面这首诗文中所感谢的曹供奉应该就是指曹纲。

【代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱】（白居易）

琵琶师在九重城，忽得书来喜且惊。一纸展看非旧谱，四弦翻出是新声。

蕤宾掩抑娇多怨，散水玲珑峭更清。珠颗泪沾金捍拨，红妆弟子不胜情。[4]

诗中所说的《蕤宾》、《散水》都是新调的名称，这是白居易代自己的家伎感谢曹供奉寄来的新谱，这里的家伎疑为重莲，联系上一首诗文可以推断白居易喜爱曹纲的演奏，着府中家伎重莲去学习，之后曹纲不但教习了重莲，还给了她自己所创作的新声，因此白居易才写诗特地感谢曹纲的盛情。可见当时白居易对于曹纲这样的琵琶艺人是极为尊重的，不然也不

[1] 清·彭定求：《全唐诗》之刘禹锡《曹刚》，卷三六五，第4140页，中华书局，1999年。
[2] 元·脱脱：《宋史》卷一百四十二，卷第九十五，中华书局，1977年。
[3] 清·彭定求：《全唐诗》之白居易《听曹刚琵琶兼示重莲》，卷四四九，第5084页，中华书局，1999年。
[4] 清·彭定求：《全唐诗》之白居易《代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱》，卷四五五，第5177页，中华书局，1999年。

会特地为了曹纲寄来的新谱而作诗感谢。

薛逢也是唐代比较著名的诗人，他是属于比较高傲的人，能入他眼的人或者事是不多见的，但是他在听完曹纲的演奏以后却特地留下了诗篇，在诗中可以看出他对曹纲的琵琶技艺给出了很高的肯定。

【听曹刚弹琵琶】（薛逢）

禁曲新翻下玉都，四弦振触五音殊。不知天上弹多少，金凤衔花尾半无。[①]

从众多的诗文中可以看出当时但凡听过曹纲弹琵琶的人都是印象深刻，其不凡的演奏技巧与情感表达，从音乐的角度诠释了一种美，让所有的听众都欲罢不能。曹纲祖孙三代都教习了很多的弟子，无论男女，在现在看来更是桃李满天下的先生。

曹叔度

曹叔度，昭武九姓之曹国人，唐武宗朝时期宫廷乐人，善俳优。

他与乐人刘泉水是武宗朝时期俳优最出色的人，深受大家的喜爱。俳优是指百戏中的一类，隋唐时期称之为优人，是专门从事滑稽戏表演的乐人，经常会说一些笑言以逗乐众人。曹氏一族在进入中原以后大都是以琵琶技能立足，曹叔度当属曹氏一族的一个意外，而且在武宗朝时期只有他与刘泉水是当时较为有名的俳优乐人。俳优的出现是很早的，最早的“俳优”出现在《韩非子》卷十六，难三，第三十八：“而俳优侏儒固人主之所与燕也。”[②]说明至少在先秦时期就已经有了俳优的概念，在之后的发展中俳优的形式与内容逐渐的丰富。隋唐时期的俳优有了胡人的加入其内容就更具特色，更多滑稽可笑的言行使得上至达官贵人下至平民百姓都对其有着很深的喜爱与追捧。俳优表演的出现丰富了音乐表演的形式与内容。这一形式一直被延续着，只是在不同的朝代有不同的表达形式，直至今日，依然有滑稽戏的表演，受到了大众的喜爱。

安国乐人

安国位于现在的乌兹别克斯坦布哈拉一代，安国是当时昭武九姓中的政治军事力量相对较强的国家，很早的时候就对中原进行了朝贡，因此早在隋七部伎中就出现了安国乐。在南北朝时期，安国乐人就通过丝绸之路来到中原，他们的音乐技艺获得了统治阶级的赏识，如安马驹、安未弱之辈皆是在北齐开府封王的人物，这些乐人的出现证明了当时安国音乐在中

[①] 清·彭定求：《全唐诗》之薛逢《听曹刚弹琵琶》，卷五四八，第6388页，中华书局，1999年。
[②] 元·脱脱：《宋史》卷一百四十二，卷第九十五，中华书局，1977年。

原已经具备了一定的地位。仅从可考证的安国乐人数量来看也是仅次于曹国的。其中有一位安叱奴被唐初期封为散骑常侍，这是正五品的官位，也是所有胡乐人获得的官位中品阶最高的一位，一个能够以音乐获得如此高官位的乐人在历史中也是极少见的。特别是在唐代这种乐人制度比较严格的时代，安叱奴的封官是一个比较特殊的现象。安国的乐人进入中原主要在北齐至隋唐初期，之后就没有再见到关于更多安姓乐人的记载，这里的原因很难去考证，不知是史料记载的缺失还是史官认为这些安国乐人已经不具备特色而故意忽略了。

安马驹（附：安未弱）

安马驹、安未弱，昭武九姓之安国人，北齐宫廷乐人，两人皆开府封王，善作曲。

安马驹与安未弱是与曹妙达同时代的人，共同获得了君主的赏识，被开府封王，在北齐的宫廷中深受统治阶级的喜爱。他们善造曲，为一时之妙，而且还学习郑声，因此在他们的新声创作中定然会受到胡乐影响。《通典》卷一百四十二，乐二："后主唯赏胡戎乐，耽爱无已。於是繁习淫声，争新哀怨。故曹妙达、安未弱、安马驹之徒，至有封王开府者，遂服簪缨而为伶人之事。……乐往哀来，竟以亡国。"[①]从《通典》的记载中可以看出，从后主开始胡乐是统治阶级最喜欢的音乐，经常会演唱或演奏，在这样的环境之下，胡乐人的升职机会也会远远的高于中原本土的乐人。他们封官以后所从事的依然是乐人的演奏演唱工作，但是所穿的服装、品阶等都是与其他官员一致的，在史官的眼中，这些都是胡儿阉官之辈，是最没有社会地位的人，但是因为统治阶级对其喜爱能够与仕为伍，从心底是鄙视的，且把亡国的原因之一都归结到这些乐人身上。在《隋书》、《太平广记》、《唐语林》中皆有对安未弱和安马驹的记载，可见当时这两人的影响是很大的，为很多人所熟知，他们创制的新声也得到了流传。

《隋书》卷七十八，列传第四十三："开皇之世，有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉，并讨论坟籍，撰著乐书，皆为当世所用。……安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等，能造曲，为一时之妙，又习郑声。"[②]这段记载出自万宝常的列传中，通过万宝常可以还原出开皇之世的一个场景，众多的论乐著述高手，演唱演奏能手都聚集一堂，史料中出现的这些人物都是当时名噪一时的大家，而这些所提及的乐人中，胡乐人占据着不可忽视的地位，可见当时胡乐人在整个宫廷音乐机构上层中的地位和影响力。安马驹和安未弱也是其中首屈一指的代表者，他们造曲、演奏的技能在当时是有一定影响力的，随着他们长期在中原宫廷服务，也逐

[①] 唐·杜佑：《通典》卷一百四十二，乐二，中华书局，1988年。
[②] 唐·魏征：《隋书》卷七十八，列传第四十三，第1785页，中华书局，1973年。

渐开始学习郑声，所以在他们所造的曲目中，应该已经开始有胡俗乐融合的迹象。

安进贵

安进贵，昭武九姓之安国人，隋朝宫廷乐人，与曹妙达、王长通等人是同时期的人物，皆妙绝管弦，且能造新声。隋唐初期的很多胡乐人大都是南北朝时期遗留下来的宫廷乐人，特别是北齐的覆灭，大量的宫廷胡乐人直接被收入隋朝的乐人阵营中，成为隋的宫廷乐人。

《隋书》卷十五 ，志第十："《龟兹》者，起自吕光灭龟兹，因得其声。吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之。其声后多变易。至隋有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》、《土龟兹》等，凡三部。开皇中，其器大盛于闾干。时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。"[①]在这段记录中可以看出，龟兹乐的本真面貌在进入中原以后还是发生了很大的改变，只是这样的改变反而更能够为当时的世人所接受。经过改变的龟兹乐更加丰富，有《西国龟兹》、《齐朝龟兹》和《土龟兹》三种。在提到龟兹乐的同时，当时比较著名的人物的曹妙达、王长通、李士衡等人也被提及，说明这些人在演奏或者创作龟兹乐方面肯定有一些特长。安进贵就是在这样的情况下被提出来的。说明安金贵对龟兹音乐也是有深刻理解的。这些胡乐人的创作结合了胡乐与中原音乐，所创制的新声受到了统治阶级的喜爱，因此他们在当时的影响力也是可见一般的。

安叱奴

安叱奴昭武九姓之安国人，唐初期宫廷乐人，五品散骑常侍，善胡舞。

《旧唐书》卷六十二，传第十二："时高祖拜舞人安叱奴为散骑常侍，纲上疏谏曰："谨案《周礼》，均工、乐胥不得预于仕伍。……虽齐高纬封曹妙达为王，授安马驹为开府，既招物议，大絜彝伦，有国有家者以为殷鉴。……而先令舞胡，致位五品；鸣玉曳组，趋驰廊庙，顾非创业垂统贻厥子孙之道也。"高祖不纳。寻令参详律令。"[②]这是关于安叱奴封官的记载，《大唐新语》、《唐语林》、《太平预览》、《资治通鉴》等书中皆有这一条的相关描述，可见当时安叱奴被封为五品散骑常侍是影响很大的一件事情。朝廷众丞纷纷反对唐高祖的这一决策，并且上书言明各种原因，但是均不被采纳，依然颁布律令。后世皆以此来告诫君王，不可随意封乐人为官，说明安叱奴当时是统治者力排众议所授予的官职。《续资治通鉴》卷

[①] 唐・魏征：《隋书》卷十五 ，志第十，第 378 页，中华书局，1973 年。
[②] 后晋・刘昫：《旧唐书》卷六十二，传第十二，第 2375-2376 页，中华书局，1975 年。

五："南唐主颇留情乐府，监察御史张宪上疏曰：'昔高祖欲拜舞人安叱奴为散骑侍郎，举朝皆笑。今虽不拜承进为侍郎，而赐以侍郎居宅，事亦相类矣。'南唐主赐帛旌其敢言，然终不能改。"[①]其中还是提到了安叱奴，说明在当时的情况下乐人为官在安叱奴的身上达到了顶峰，唐代"九品三十等"的制度下，安叱奴可以荣升五品大员是不合乎常理的事情，会被作为反面教材来提醒君王对于乐人的奖励应当有度，不可随意，但结果往往不尽如人意。

我们撇开其他原因，单从音乐的角度来看，安叱奴能够受到统治者如此的喜爱并非是偶然。安叱奴当是昭武九姓中的安国人，安国早在南北朝时期就有大批的乐人进入中原，封王开府的乐人也有，如：安马驹、安未弱等人，说明当时安姓的乐人已经在宫廷中取得了一定的地位，并且安国音乐的影响也是存在的，隋七部伎中就有安国伎。昭武九姓之地有胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞等各种舞种，展示之下的震撼令许多诗人欲罢不能，留下了很多的诗词作品来描述舞蹈的优美和别致。对文人诗人的感官刺激尚且这样，那么统治者一样会因为喜爱这样的胡舞而对乐人做出一些赏赐，能够封安叱奴为五品散骑常侍也从侧面反应了安叱奴的舞伎之高超，胡舞的众多技巧在他的身上定是展现无遗。

安金藏

安金藏，昭武九姓之安国人，唐武则天时期太常乐工，后为太常丞，玄宗朝时追封右骁卫将军，善俳优。

安国乐工中这位比较有名的人物，他不是因为音乐而有名，但也确实是太常寺中的一名乐工，他叫安金藏。在《旧唐书》中有专门对安金藏的列传记载，《旧唐书》卷一百八十七上，列传第一百三十七上："安金藏，京兆长安人，初为太常工人。"[②]文中所述的安金藏是长安人，说明当时安金藏的先辈们已经在长安落户，安金藏是在长安出生的。他的母亲姓何，很显然他是出自一个典型的九姓胡家庭。九姓胡之间的通婚是最常见的，也更加证明了安金藏胡人的身份。这个传记的内容与音乐几乎毫无关系，一直在诉说安金藏的剖腹明志一事。《新唐书》卷一百七十四，列传第九十九："母后临朝，剪弃王室，中、睿为太子，虽有骨鲠敢言之士，不得在调护保安职，及谗言中伤，惟乐工剖腹为证，岂不哀哉！"[③]从这段史料中可以看出，这位剖腹为证的乐工就是指安金藏，安金藏太常工人的身份是指太常寺乐工，胡乐人在宫廷中任职的人有很多，特别是九姓胡乐人，安金藏只是其中之一。统治阶级当时

---

① 清·毕沅：《续资治通鉴》卷五，中华书局，1979年。
② 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百八十七上，列传第一百三十七上，第4885页，中华书局，1975年。
③ 宋·欧阳修：《新唐书》卷一百七十四，列传第九十九，第5225页，中华书局，1975年。

对胡乐十分喜爱，因此经常会召见一些胡乐人进行表演，这些胡乐人在宫廷中经常会接触到这些统治者，所以才会有剖腹明志的事情发生。间接的说明安金藏的音乐技能受到统治阶级赏识的，所以才有机会与统治阶级有更进一步的关系，从而发生这样的事情之后可以进言，甚至剖腹明志。

安辔新

安辔新，昭武九姓之安国人，晚唐时期宫廷乐人，善俳优。

安辔新是晚唐时期的宫廷优人，能言善辩，在史料中对他有一段故事的记载，《北梦琐言》卷十五："天复元年，凤翔李茂贞请入觐奏事，……先是，茂贞入阙，焚烧京城。是宴也，俳优安辔新号茂贞为火龙子。茂贞惭惕俯首。宴罢，有言他日须斩此优。辔新闻之，因请假往凤翔。茂贞遥见，诟之曰："此优穷也，胡为敢来"辔新对曰："只要起居，不为求救。"茂贞曰："贫俭如斯，胡不求乞"安曰："近日京中但卖麸炭可以取济，何在求乞"茂贞大笑而厚赐，赦之也。"[①]李茂贞原名宋文通，晚唐时期的岐王，深的僖宗之心，随着僖宗南征北战之后略有高傲之色，到了昭宗时期受到了打压，这次由昭宗皇帝安排的宴会就是为了打压李茂贞的，借由俳优的身份来取笑李茂贞。所以俳优这个职业在宫廷中是很受统治者喜爱的，也经常召唤他们，喜欢听他们的滑稽言行以取乐。也会在一定的场合利用他们达到一些政治目的。俳优的智慧也是有目共睹的，他们往往可以用笑言化解很多的矛盾，通过不同的言语表达来表现。安辔新就是在朝堂宴会中经过皇帝的授意嘲笑李茂贞，但是面对李茂贞的愤怒又会在私下中找他去解决，他们圆滑的处事方式也为他们化解了很多的危险。俳优的音乐性体现在何处？我们在史料中看到很多的优人有很风趣的话语，并没有音乐性的体现。其实，在很多的场合，俳优的言语是配合音乐完成的，如《续幽怪录·辛公平上仙》："殿上歌舞方欢，俳优赞咏，灯烛荧煌，丝竹并作。"[②]可见其表演中音乐作为伴奏在同时进行。现如今的相声表演、滑稽戏表演等也被认为最早的鼻祖是俳优。

安万善

安万善，昭武九姓之安国人，唐玄宗朝时期乐人，善筚篥。

安万善被人知晓主要是通过李颀的一首诗：《全唐诗》卷 133：

【听安万善吹觱篥歌】

---

① 宋·孙光宪：《北梦琐言》卷十五，中华书局，2002 年。
② 唐·牛僧孺：《续幽怪录·辛公平上仙》，中华书局，1991 年。

南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。

傍邻闻者多叹息，远客思乡皆泪垂。世人解听不解赏，长飙风中自来往。

枯桑老柏寒飕飗，九雏鸣凤乱啾啾。龙吟虎啸一时发，万籁百泉相与秋。

忽然更作渔阳掺，黄云萧条白日暗。变调如闻杨柳春，上林繁花照眼新。

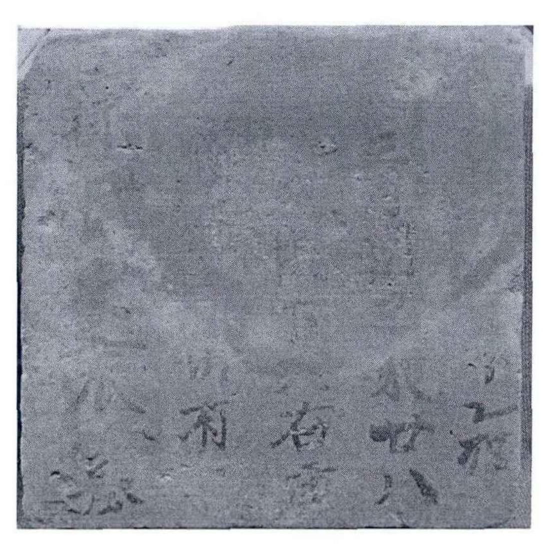
岁夜高堂列明烛，美酒一杯声一曲。[①]

李颀的诗中如实的描述了当时听安万善吹筚篥的场景和对筚篥这种乐器的介绍。李颀的诗歌成就最大的是边塞诗，说明其对边疆文化的热爱，他还写过《听董大弹胡笳弄兼寄语房给事》、《送康洽入京进乐府歌》等诗文，可以看出他对胡乐也是非常喜爱的，并且对其的了解也是有一定深度的，因此在听安万善吹筚篥的时候才能描绘出音乐中的情感。在诗中作者也介绍了筚篥这件乐器以及安万善所吹奏的曲目本来出自龟兹，流转进入汉地以后曲调发生了变化，正是当时很多乐人对乐曲进行的改变，所谓的“创新声”。李颀对于胡乐人在京城的生存状态很是关注，乐人康洽就是其中之一，对于安万善他同样给予了关注，在诗文中作者同情安万善的思乡之情，对流落异乡无处可去的凄惨景象通过诗句描绘出来，希望在场欣赏的达官贵人可以提携一下安万善，让他免去奔波流离之苦。作者可以敏锐的觉察出筚篥演奏中的曲调变化，说明作者对胡乐各地的曲调也是有一定的掌握的。文中提到安万善是凉州胡人，说明安万善当时是在凉州地区，按照其姓氏以及凉州地区本来就是众多胡人聚集之地，可以推断安万善就是当时昭武九姓中的安国乐人后裔。

康国乐人

康国位于现在的乌兹别克斯坦撒马尔罕，康国是昭武九姓国中的统领国家，因此在音乐的发展中也是最为繁盛的，虽然出现在史籍中的康国乐人并不多但是从诗人的记录中发现，有很多善于胡旋舞的胡乐人，胡旋舞的发源地就是康国，因此，在众多的胡旋舞表演者中必然会存在大量的康国乐人，这些康国乐人把最具有代表性的舞蹈传播到中原，特别是在经过高昌地区的时候，大量的康国人做了停留，在高昌故地发现了很多康国人的墓志，荣新江教授在其《从撒马尔干到长安：粟特人在中国的文化遗迹》一文中，寻找了很多关于昭武九姓诸国的墓志，其中康国人的墓志在高昌地区最多也最为详细，同样在县志中也发现了大量的康国人，这些康国人成为高昌地区很重要的一批外来人口。

[①] 清·彭定求：《全唐诗》之李颀《听安万善吹筚篥歌》，卷一三三，第 1354 页，中华书局，1999 年。



（新疆吐鲁番博物馆康国人墓志）

在高昌的遗迹中我们也发现了很多关于粟特人买卖奴隶、商业贸易的文件，其中就有康国人作为中间人（保证人）在文件中签名的记录，更加证实了当时康国人在高昌地区的数量之多。因此，高昌地区的音乐发展繁盛也离不开这样的一批乐人。康国乐是以打击乐为主的，这种有明显特性的音乐在流入中原以后还是深受喜爱的。

康昆仑

康昆仑，昭武九姓之康国人，中唐时期宫廷乐人，琵琶演奏家。

康昆仑是康国乐人中比较典型的代表，关于他的故事也被完整的记录在了《乐府杂录》中，他与段善本斗琴的片段使人身临其境。也可以看出当时康昆仑的琵琶技艺也是数一数二的。但是秦序在《一苇凌波》中说道，康昆仑与段善本的斗琴之事有待考证，认为斗琴的事实存在疑问，这样的故事有可能是虚构的，他认为《乐府杂录》一书的描述真实性有待考证，并且认为康昆仑的琵琶技能是毋庸置疑的，至于段善本这个人的技能是有待考证的。因为除了《乐府杂录》记载了康昆仑的事迹以外，在《太平广记》卷二零五，乐三也记载到："韦应物为苏州刺史，有属官，因建中之乱，得国工康昆仑琴瑟琵琶，至是送官，表进入内。"[1]这段记载说韦应物得到了康昆仑使用过的琵琶都要送官，可见当时康昆仑在琵琶演奏中的地位之高，他所演奏过得琵琶都成为了收藏品，就如现代的很多大师所使用过得乐器会成为收藏品一样。

康昆仑对于乐律也有一定的了解和研究，因此可以把乐曲移于琵琶上演奏，并且与其他诸乐合奏。《新唐书》卷二十二，志第十二："贞元初，乐工康昆仑寓其声于琵琶，奏于玉宸

[1] 宋·李昉：《太平广记》卷二零五，乐三，中华书局，2003 年。

殿，因号《玉宸宫调》，合诸乐，则用黄钟宫。其后方镇多制乐舞以献。”[①]

《新唐书》卷八十一，列传第六：“又闻康昆仑奏琵琶，曰：‘琵声多，琶声少，是未可弹五十四丝大弦也。’乐家以自下逆鼓曰琵，自上顺鼓曰琶云。”[②]康昆仑的演奏中有着明显的西域音乐特性，曾经与段善本的比试中被段善本听出其音调中有：“邪声”，所谓的邪声在《太平御览》卷五百八十三中记载：“昆仑惊曰：‘段师神人也。臣小年初学琵琶，偏於邻舍女巫处授一品弦调子，后乃易数师。’”[③]康昆仑从小是由女巫传授其琵琶技艺，所以会夹杂邪声，这里的女巫应当是胡人宗教祭祀中的巫女，所以康昆仑刚开始学习的音乐中应该有明显的西域音乐成分。后来又换过很多的老师，说明康昆仑的琵琶技艺比较丰富，但是比较杂乱，想要系统的学段善本的这一派的琵琶需要放下琵琶十年，忘却所有的技能再开始重新学习。康昆仑同时也是个对琵琶技艺痴迷的人，他的演奏水平不如段善本的时候可以做到虚心请教，通过学习进入琵琶演奏的更高境界，说明了康国乐人对于音乐的追求是无穷无尽的。

米国乐人

米国位于现在的乌兹别克斯坦撒马尔罕的南部，米国比较具有代表性的乐人就是米嘉荣，他是歌唱中的代表者，胡乐我们看多的是舞蹈和乐器，鲜少提及声乐，其实在胡乐中声乐也是占据着很重要的位置的，声乐的形式与中原本土的声乐还是存在很大区别的。米嘉荣的善于歌唱，且被史籍记录下来，从这里可以看出，西域各地的声乐艺术也是很有代表性的，米嘉荣的声音得到了很多唐代诗人的赞赏，留下了很多的诗句。

米嘉荣（附：米和）

米嘉荣，昭武九姓之米国人，中唐时期宫廷乐人，歌唱家；米和，昭武九姓之米国人，中唐时期宫廷乐人，善琵琶。

《乐府杂录》琵琶：“咸通中，即有米和(即嘉荣子也)申旋，尤妙。后有王连儿也。”[④]这段是关于米嘉荣之子米和的记载，米和善琵琶。这是一个在家庭传承中的意外，一般在家庭传承的情况下，大部分会传习祖辈的技能，但是米和的技能与米嘉荣却是不同的。也许声乐是需要天分的，而米和没有这歌唱天分，因此放弃了学习父亲的声乐。但是这种乐人的传承制度是没法变的，米和依然是位乐人。

[①] 宋·欧阳修：《新唐书》卷二十二，志第十二，第478页，中华书局，1973年。
[②] 宋·欧阳修：《新唐书》卷八十一，列传第六，第3599页，中华书局，1973年。
[③] 宋·李昉：《太平御览（全四册）》卷五百八十三，中华书局，2006年。
[④] 唐·段安节：《乐府杂录》琵琶（与《羯鼓录》、《碧鸡漫志》合为一本），中华书局，1958年。

米嘉荣的歌是被当时很多的人所肯定的，《乐府杂录》歌：“元和、长庆以来，有李贞信、米嘉荣、何戡、陈意奴。”[①]这些被记载下来的歌者必定是当时声乐界首屈一指的人物。米嘉荣与刘禹锡的关系匪浅，《全唐诗》卷365：

【与歌者米嘉荣】（刘禹锡）

唱得凉州意外声，旧人唯数米嘉荣。近来时世轻先辈，好染髭须事后生。[②]

刘禹锡与米嘉荣早年相识，并且惺惺相惜，刘禹锡十分赞赏米嘉荣的歌声。米嘉荣擅唱凉州曲，更加凸显了他胡乐人的身份。在唐代，音乐的形式丰富多彩，因此很多的乐人都有自己所擅长的曲目，或者说擅长唱某一种类型的曲目，如胡乐人可能更加擅长凉州曲之类的带有西域特色的曲目。

这首诗有两个版本，还有一种出自《太平广记》卷二零四，乐二：“歌曲之妙，其来久矣。元和中，国乐有米嘉荣、何戡，近有陈不嫌。……刘尚书禹锡《与米嘉荣》诗云：“三朝供奉米嘉荣，能变新声作旧声。于今后辈轻前辈，好染髭须事后生。”[③]

这个版本中提到米嘉荣是三朝供奉，可见其在宫廷中是很受重视的歌者，能够在三朝稳站其中，按时间推算，应该是宪宗、穆宗、敬宗三朝，大概四五十年。一名乐人可以在能人辈出的宫廷中独占鳌头四五十年之久也是极少数的，并且也从侧面反应出米嘉荣的歌唱水平在当时也是有目共睹的。而且米嘉荣的歌是随着统治阶级的爱好而变化的，新声与旧声都可以自由的把握。直到宋朝，依旧有很多诗词中在怀念米嘉荣的歌声：“米嘉荣共何戡在，还忆永新娇小。”[④]

何国乐人

何国位于现在的乌兹别克斯坦撒马尔罕西北部，何国乐人中有一对父子：何海、何洪珍两位，他们是深受北齐皇帝喜爱的乐人，而且还因此开府封王，其社会地位上也得到了提高。他们父子二人在史籍中的记载并不甚好，主要是史官抨击他们卖官敛财。这也是当时北齐的一个风气，封王开府的人很多，买卖官位的人也很多，到了北齐后主的时候，官位已经不是一件值得炫耀的事情了，因为连后主的一些牲畜他都会给予官位，荒谬至极。从史官的描述中似乎对这一批胡乐人相当的不屑，认为他们身份低微，不足以成为开府封王之人，在记载中处处透露着鄙视。何国乐人似乎都比较擅长歌唱，何戡、何懿、何满子等人都是以声乐而

[①] 唐·段安节：《乐府杂录》歌（与《羯鼓录》、《碧鸡漫志》合为一本），中华书局，1958年
[②] 清·彭定求：《全唐诗》之刘禹锡《与歌者米嘉荣》，卷三六五，第4128页，中华书局，1979年。
[③] 宋·李昉：《太平广记》卷二零四，乐二，中华书局，2003年。
[④] 唐圭璋：《全宋词》之周紫芝《摸鱼儿》，中华书局，2009年。

著名的。说明当时何国的音乐中，声乐应该是一种特色，能够打动人心，所演唱的曲目也是十分符合当下人的审美品位。

何海（附：何洪珍）

何海，昭武九姓之何国人，北齐宫廷乐人，其子何洪珍，亦是宫廷乐人，后开府封王。

史料中关于记录何海与何洪珍的资料很多，但是与音乐相关的极少，只是说他们是胡小儿，善弄权术，后开府封王。他们二人参与了很多的政治活动，最主要的是与张景仁结为婚媾，这一举动说明了他们作为乐人的地位在转变。按照律法，乐人是不可以和平民婚配的，更何况张景仁是宗室之家。这样的婚配说明当时何海与何洪珍已经不是以一个乐人的身份存在了，他们是一种政治角色，虽然最初是以乐人获得统治阶级的赏识，但是他们逐渐褪去了乐人的标签，参与了真正的政治活动，甚至他们的身份高于普通的胡人。在北齐开府封王的胡乐人很多，但是能够与宗亲联姻的情况除了何洪珍还未见其他记载。因为汉人本身对胡人有一定程度的排斥，所以在婚配中难免会有所顾忌，而且张景仁是宗亲之家，更加慎重，但是依然与乐人出生的何洪珍联姻，说明当时何洪珍在开府封王之后，受到的待遇是与其身份相匹配的，他们能够演奏音乐只是成为了他们娱乐中的一项，他们真正的职业已经成为一个握有权利的政治家了。但是也从侧面反应当时君主对胡乐的喜爱程度，不惜把这样低贱出生的胡乐人拉高成自己的心腹亲信。《北齐书》卷五十，列传第四十二：“又有何海及子洪珍皆为王，尤为亲要。洪珍侮弄权势，鬻狱卖官。又有史丑多之徒胡小儿等数十，咸能舞工歌，亦至仪同、开府封王。……至于胡小儿等眼鼻深险，一无可用，非理爱好，排突朝贵，尤为人士之所疾恶。其以音乐至大官者：沈过儿官至开府仪同，王长通年十四五，便假节通州刺史。”[①]这段史料讲述了当时河海与何洪珍受到统治阶级的信任，都当作心腹来看待，只是当时的仕大夫对这些深目高鼻的胡人嗤之以鼻。认为胡乐人这种身份卑贱的人能够成为大官完全是一无可用的，就如沈过儿，王长通这样的胡人，所担任的职位都是要职，但是他们作为这种要职之下的人，除了会演奏音乐之外还能做些什么呢？何海与何洪珍更是当时君主的亲要心腹，手握权势，买卖官位，参与朝政。北齐每况愈下，官位买卖泛滥，胡乐人可以通过买卖获得官位，改变他们作为乐人的卑贱身份，这也是北齐乐人为官数量为什么最多的原因。胡乐人在当时特别受到后主的喜爱，统治阶级的荒诞使得更多的胡乐人获得了机会，也让更多的胡乐人逐步进入中原，形成了第一次胡乐人来到中原的高潮，并且有不少的胡乐人逐渐

[①] 唐・李百药：《北齐书》卷五十，列传第四十二，第694页，中华书局，1972年。

定居中原，开始了他们中原的生活。

何海与何洪珍在史官的眼中是祸国殃民的代表人物之一，多次提及他们俩是予政乱国之，他们以胡小儿的身份进入中原，通过巧言善辩获得君主喜爱，不断干预朝政，致使北齐最终亡国。

何戡

何戡，昭武九姓之何国人，中唐时期宫廷乐人，歌唱家。

何戡的歌唱技巧时常被诗人拿来和米嘉荣共同描述，说明他们两人的演唱风格是十分相似的，也是十分出色的，对中晚唐声乐艺术的发展做出了很大的贡献。

声乐演唱者素来是乐人中地位相对较高的，所谓的："丝不如竹，竹不如肉。"[1]就是在肯定声乐演唱者的技能对人的吸引，在隋唐时期，音声人有很多都是良民，可以与一般的良民通婚，可以参与科考，其社会地位本质上是高于一般乐人的。何戡在这样的时代作为一名备受瞩目的声乐艺人，所受到的待遇也是不同的。

【与歌者何戡】(刘禹锡)

二十馀年别帝京，重闻天乐不胜情。旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城。[2]

刘禹锡在被贬二十年回京之后，依然可以听到何戡在唱歌，他所知的很多乐人都已经看不到了，唯独还能听到何戡在唱歌，历经这么对年，何戡依然在宫廷中长盛不衰。刘禹锡特别描绘了当时何戡唱的《渭城》，这里的《渭城》就是《渭城曲》，歌词是王维所做。《乐府诗集》卷八十："《渭城》一曰《阳关》，王维之所作也。本《送人使安西诗》，后遂被於歌。刘禹锡《与歌者诗》云："旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城。"……《渭城》《阳关》之名，盖因辞云。渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。"[3]在这里清晰的解释了当时这首乐曲的来历，刘禹锡对何戡唱《渭城》印象最深，主要是《渭城》的离别之情是刘禹锡当时的一个写照，他在官场多次遭贬，仕途不顺，被迫去过很多地方，二十年前离开京城的时候听到这样的歌曲印象就会更加深刻。从刘禹锡的诗中可以看出何戡是一个声乐演唱极具魅力的人物，所以才能有这样的歌声一直萦绕在他的心头，但是具体的技能却没有描述，在薛能的《赠韦氏歌人二首》的诗中这样写到："弦管声凝发声高，几人心地暗伤刀。思量更有何戡比，王母新开一树桃。"[4]薛能也是中晚唐时期的著名诗人，这首

[1] 唐·房玄龄：《晋书》卷九十八，列传第六十八，中华书局，1974年。
[2] 清·彭定求：《全唐诗》之刘禹锡《与歌者何戡》，卷三六五，第4128页，中华书局，1999年。
[3] 宋·郭茂倩：《乐府诗集（全四册）》卷八十，第1139页，中华书局，1979年。
[4] 清·彭定求：《全唐诗》之薛能《赠韦氏歌人二首》，卷五六一，第6572页，中华书局，1999年。

诗是描绘韦氏歌人的歌唱，韦氏歌人的所唱的歌曲声调较高，充满哀伤，诗人在这时提到了何戡，说明何戡在歌唱中也是具备这两个特点的。薛能也许是听到过何戡唱歌的，所以在韦氏歌人唱歌之时联想到了何戡的歌声，间接的说明何戡应该是一位男高音歌者，并且在中晚唐声乐界的声誉是很高的。

何懿

何懿，昭武九姓之何国人，唐末宫廷乐人，善唱“合生”。

历经安史之乱以后，仕大夫们对胡乐人的态度发生了转变，对胡乐的态度也发生了改变，风靡一时的胡乐受到了冲击，很多文人仕大夫都开始抨击胡乐是祸国殃民的音乐，把前朝的亡国之罪都加注在这些胡乐人的身上，认为是这些音乐导致了国家的灭亡。生在唐末的何懿其乐人道路已经不如之前的胡乐人一般坦荡了。《新唐书》卷一百一十九，传第四十四：“后宴两仪殿，帝命后兄光禄少卿婴监酒，婴滑稽敏给，诏学士嘲之，婴能抗数人。酒酣，胡人袜子、何懿等唱“合生”，歌言浅秽，因倨肆，欲夺司农少卿宋廷瑜赐鱼。……始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人、街童市子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰‘合生’。……不纳。”[①]这段史料中提及了擅长演唱“合生”的两个胡乐人，胡人袜子和何懿，当时应该还有其他人，但是史料中仅仅提及这两人的名字，想必当时应该是演唱“合生”较为出名的人物。所谓的“合生”史料中也有解释，这种演唱的风格较为独特，通常是唱及皇宫贵族之人之事，在当时看来是有伤风化之事，并且这样的歌舞表演在唐末很多的地方都存在。文中还透露出大臣们希望取缔胡乐表演的想法，希望统治阶级能够吸取前车之鉴，对这些胡乐罢遣，但是统治阶级并未采纳。也许统治阶级还是无法放弃胡乐对他们的吸引，对胡乐的审美没有随着朝代的没落而改变。

何满子

何满子，昭武九姓之何国人，唐开元年间沧州歌者，善歌，亦会作词作曲，善即兴演唱。

何满子的留名主要是白居易的一首关于描写何满子的诗。《乐府诗集》卷八十：“唐白居易曰：“何满子，开元中沧州歌者，临刑进此曲以赎死，竟不得免。”《杜阳杂编》曰：“文宗时，宫人沈阿翘为帝舞《何满子》，调辞风态，率皆宛畅。”然则亦舞曲也。世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八叠，从头便是断肠声。”[②]《乐府诗集》中的记载主要是何满

[①] 宋·欧阳修：《新唐书》卷一百一十九，传第四十四，第4295页，中华书局，1975年。
[②] 宋·郭茂倩：《乐府诗集（全四册）》卷八十，第1133页，中华书局，1979年。

子到底是人名还是曲名，白居易写何满子的时候并没有十分确定，只是听说有何满子这个人，在临刑的时候即兴创作了一首曲子，但是曲子的质量应该是很高的，因为被形容为断肠声，可见很能引起听众的共鸣，让人感到深深的惋惜。何满子能够在临刑的短暂时间内创作出这样的曲子可见其音乐的功底是十分厉害的，即兴创作的能力是非同一般的。后来在元稹的诗中有了比较明确的记载：《全唐诗》卷 421

【何满子歌】（张湖南座为唐有态作）

何满能歌能宛转，天宝年中世称罕。婴刑系在囹圄间，水调哀音歌愤懑。

梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羁网缓。便将何满为曲名，御谱亲题乐府纂。[①]

从这首诗中可以肯定何满子是当时的一位宫廷乐人，擅长歌唱，并且深受统治阶级的喜爱，并且把何满子作为了曲名，因此才有何满子是人名还是曲名的问题。其实何满子是一位宫廷胡乐人，从姓氏上来看应当是昭武九姓的何国人。《全唐五代词》卷四 敦煌词：

【何满子词】

城傍猎骑各翩翩。侧坐金鞍调马鞭。胡言汉语真难会，听取胡歌甚可怜。[②]

在这首词的第三部分提出了“听取胡歌甚可怜”，说明何满子作为曲名的时候所演唱的应该是胡歌，所以也间接的说明何满子所擅长的是演唱胡歌，又说他是沧州歌者，又是何国人，诸多迹象都表明他是一个善于歌唱的胡乐人，只是一直在中原地区。而且在演唱何满子这样的歌曲时整体的情绪应该是比较悲伤的，何满子被杀就注定是一个悲剧，那么在演绎何满子的歌曲时往往会联想到这样的情景。至于何满子为什么会被杀并没有史料的记载，白居易与元稹的诗中也并没有类似的描述。毛水清教授在《唐代乐人考述》一书中认为何满子应该叫何满，“子”这个字其实是一种“音乐术语”，比如《教坊记》中的金钱子、采莲子、八拍子等等。至于为何说是一种“音乐术语”作者没有更多的解释，笔者认为在白居易的记载中，何满子记得很清楚，所以就采用了何满子这个名字。

史国乐人

史国位于现在的乌兹别克斯坦沙赫里夏勃兹地区，史国乐人中有一位筚篥高手叫史敬约，筚篥是典型的西域传来乐器，因此胡乐人能够很好的演绎也是在情理之中。筚篥的独特声响效果也是吸引了很多中原人士趋之若鹜的原因之一。

[①] 清·彭定求：《全唐诗》之元稹《何满子歌》，卷四二一，第 4643 页，中华书局，1999 年。
[②] 刘尊明等人：《全唐五代词》卷四，敦煌词，中华书局，1999 年。

史丑多

史丑多，昭武九姓之史国人，北齐宫廷乐人，后开府封王，善歌舞表演。

史料中关于史丑多的记载主要是《北齐书》与《北史》，记载的内容基本是一致的，描述了北齐时候官位泛滥，如同像史丑多这样的胡小儿都可以登上庙堂，许多文人士大夫都是极其反对的，但是统治阶级并没有听取这些人的建议，依然让这些宫廷乐人开府封王。在文人士大夫的眼中，这些胡人被形容为眼鼻深险，从言语刻画上就透露出对胡人的鄙视，对于胡乐人就更加不屑。

《北齐书》卷五十，列传第四十二："又有史丑多之徒胡小儿等数十，咸能舞工歌，亦至仪同、开府封王。"[①]

《北史》卷九十二，列传第八十："武平时有胡小儿，……其何朱弱、史丑多之徒十数人，咸以能舞工歌及善音乐者，亦至仪同开府。"[②]这两段史料说明当时胡乐人在北齐的宫廷中十分受欢迎的，而且人数众多，其原本的社会地位是很低下的，在史料中多次提及官员对于其身份的鄙视，以与他们同朝而站为耻，所以极力反对君王封胡乐人为官。但是由于统治阶级的喜爱，他们逐步改变了原来的身份，利用北齐政治统治的腐败购买官位来摆脱自身低贱的地位。他们在音乐上的表现也是非常突出的，虽然士大夫们对他们的身份很不屑，但是对于他们音乐的技能没有人提出异议，都承认其音乐的美妙。隋唐时期的中原文人或者史官们通常会把昭武九姓的众多胡乐人看成一个整体，认为像他们这样的胡乐人就是些能歌善舞的人，没有什么本质上的贡献及能力，只能作为大家茶余饭后的一种消遣。因此对于这样的人可以为官一直耿耿于怀，记录中都有透露着鄙视。

史敬约

史敬约，昭武九姓之史国人，唐大中时期宫廷乐人，善觱篥，作曲。

《乐府杂录》觱篥："大中以来，有史敬约，在汴州。"[③]

在《乐府杂录》的记录中，史敬约虽然没有王麻奴与尉迟青描述的这样清楚，但是其觱篥的技艺是得到肯定的，也是在大中时期觱篥演奏中数一数二的人物。在《太平御览》卷五百六十八："又曰：《道调子曲》者，因唐懿皇后乐工史敬约吹觱篥，初吹道调，懿皇后谓是曲子误拍，敬约乃随拍便撰此曲也。"[④]对史敬约的又一个记载是关于他写的《道调子曲》，

[①] 唐·李百药：《北齐书》卷五十，列传第四十二，第694页，中华书局，1972年。
[②] 唐·李延寿：《北史》卷九十二，列传第八十，第3045页，中华书局，1974年。
[③] 唐·段安节：《乐府杂录》觱篥，（与《羯鼓录》、《碧鸡漫志》合为一本），中华书局，1958年。
[④] 宋·李昉：《太平御览》卷五百六十八，中华书局，2006年。

这首曲子是他在给懿皇后吹觱篥时所撰写的曲子，说明当时的史敬约不仅仅会吹奏觱篥，记谱、作曲也是同样在行，仅仅是吹奏一遍就可以撰写出来，在这里也不可以忽视一个人，那就是懿皇后，她在音乐上的造诣应该也是非同一般的，懿皇后可以在史敬约的吹奏声中听出是否误拍，也不是单纯欣赏的，能够在听的过程中抓住音乐的许多本质。

道调子曲是一首什么样的乐曲？《太平广记》卷二百零四，乐二："懿宗一日招乐工，上方奏乐为《道调弄》，上遂拍之。故乐工依其节，奏曲子，名《道调子》。"[①]从这里的记载可以看出这个所谓的《道调子》是由《道调弄》而来的，而且有一个特征是可以依照节奏来完成。

《太平御览》与《太平广记》这两部书都是宋太宗时期成书的（978 年），里面讲述了很多唐朝和唐朝之前的故事，大多是根据前代遗留下来的众多史料汇总编纂而成。这里所讲述的两则故事看上去应该是一件事，就是在懿宗朝，有乐工演奏《道调弄》，之后懿宗或者懿皇后认为曲子拍子有误，所以自己打节拍让乐工随拍来演奏，之后乐工史敬约根据节拍重新改写，就有了这首《道调子曲》。

石国乐人

石国位于现在的乌兹别克斯坦塔什干，石国在音乐上最值得研究的就是舞蹈，著名的胡腾舞和柘枝舞都是出自这个国家，石国的舞者也多次被隋唐时期的诗人所记录。石国的特殊性也在史料的记载中有所体现，这个国家虽然属于昭武九姓的一员，但是他的国王是姓石的，其他几个国家的国王均以昭武为姓，可见其特殊的存在。胡腾舞和柘枝舞流传到中原以后引发了很大的轰动，并且在宫廷也中掀起了一阵学习的高潮。石国胡儿是一类来到中原的石国乐人，他们擅长舞蹈，也擅长胡乐器的演奏，因此在中原大家都称其为石国胡儿，石国乐人中有个比较有名的俳优，名为石宝山，在大中初期比较有名，与康乃、李百魁等人是同一时期的俳优。

石国胡儿

这里的石国胡儿主要有两个，其一是：周朴所描写的："石国胡儿向碛东，爱吹横笛引秋风。夜来云雨皆飞尽，月照平沙万里空。"[②]这里的石国胡儿是爱吹横笛的石国乐人，横笛的演奏技巧也是不凡。

[①] 宋·李昉：《太平广记》卷二百零四，乐二，中华书局，2003 年。
[②] 清·彭定求：《全唐诗》之周朴《塞下曲》，卷六七三，第 7766 页，中华书局，1979 年。

其二是较为熟悉的关于石国胡儿跳胡腾舞的诗句。

【王中丞宅夜观舞胡腾】(王中丞武俊也)

石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。

手中抛下蒲萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。

四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。

酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。[1]

这首诗中的石国胡儿是一个跳胡腾舞的高手，胡腾舞本就出自石国，由石国的乐人来跳是最合适不过，也更能体会到当地石国乐舞的真正情形。在诗文中描述了这个石国乐人的形象：尖顶帽子、窄袖细氎胡衫、宝带、软靴，完全是粟特人的一种装扮。他的舞技让所有人都瞪目结舌，无法用言语来表达。胡腾舞注重腾跳，一般由男子来完成，因为腾跳旋转在体力上男子较女子更胜一筹，所以综合服饰装扮与舞蹈描述，这里的石国胡儿应该是一位男子，这位男子在舞蹈中快速轻盈的腾跳引起了所有人的瞩目。隋唐时期，舞蹈的种类众多，类似于这种技能较高的舞蹈还是十分受欢迎的，而且还是由男性来表演，必然引起很多人的关注。石国胡儿无论是善吹横笛还是善舞胡腾，都说明了石国是一个歌舞音乐较发达的地区。

穆国乐人

穆国位于阿姆河下游一带，穆国本是边缘地区的一个小国家，但是随着大部队来到中原以后也出现了乐人，其中一位尊为穆善才的琵琶乐人能够与当时红极一时的曹纲相提并论，可见其琵琶造诣非同一般。因为是边缘的小国，所以在记载中并无过多的描述，关于穆氏乐人的记载也是比较有限的，因此仅在文中从简述之。

龟兹乐人

龟兹位于现在的新疆库车一带，龟兹是歌能歌善舞的地方，再加上是丝绸之路必经的重要城镇，因此在龟兹有着多种多样的音乐，是一个音乐交流的场所，汇集出很多不同风格不同元素的音乐。龟兹乐人对中原的影响可谓是深远的，特别是苏祇婆的五旦七声，对中原的乐律学都产生了极大的推动作用。龟兹的音乐本身也是极具异域风采的，所以在敬献的乐人或胡姬表演时会让统治阶级不由自主的喜欢，这是一种严重有别于中原传统音乐样式存在的新音乐，一种全新的听觉与视觉的享受。特别是西域音乐的曲调与中原固有音乐完全不同。

[1] 清·彭定求：《全唐诗》之刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》，卷四六八，第5354页，中华书局，1999年。

龟兹乐人白明达在隋唐时期的作曲上的造诣非常之高，他的许多作品更快的促进了胡俗乐的融合。

白明达

白明达，龟兹人，隋唐初期乐正，作曲家，琵琶演奏家。

《隋书》卷十五，志第十记载："炀帝不解音律，略不关怀。后大制艳篇，辞极淫绮。令乐正白明达造新声，……帝悦之无已，谓幸臣曰：'多弹曲者，如人多读书。读书多则能撰书，弹曲多即能造曲。此理之然也。'因语明达云："齐氏偏隅，曹妙达犹自封王。我今天下大同，欲贵汝，宜自修谨。"[①]隋炀帝不懂音律，令乐正白明达造新声传播，白明达随后的表现令隋炀帝甚悦，他告诉白明达，像北齐这种偏隅之地，乐工曹妙达还能被封王，现在天下一统，也将要封你为王，让你比他更有权贵。可见当时的白明达定是极受宠爱，虽然隋朝在短暂的历史中没能让隋炀帝的话成真就覆灭了，但是当时白明达的地位是不容小觑的。从隋炀帝与群臣的对话中也可以看出，白明达是个弹曲的能手，并且通过众多的乐曲积累促使自己能够作曲，这里所谓的弹曲当指其善弹龟兹琵琶。

《旧唐书》卷七十四，列传第二十四："臣伏见王长通、白明达本自乐工舆皂杂类，……与夫朝贤君子，比肩而立，同坐而食，臣窃耻之。"[②]朝臣对于乐人升任大官是较为排斥的，在他们看来乐人的地位是十分低下的，可以赏赐些钱财，但绝对不能与他们相提并论。尽管有许多朝臣反对，可依然无法阻止统治者对其的喜爱，这样的荣耀史上少有。

白明达出身于龟兹（现库车一带），他的成名在曹妙达之后，赵维平教授在《中国与东亚音乐的历史研究》一书中指出，白明达是随北周阿史那皇后来到中原的。陈凌、陈奕玲在《胡乐新声——丝绸之路上的音乐》一书中也提到白明达是随阿史那皇后一起来到中原的；闫芳《苏祇婆对我国古代音乐的三大贡献》中同样是持这一观点。但是据《周书》卷九，列传第一推算，阿史那皇后来到中原应该是公元 568 年（天和三年三月，后至，高祖行亲迎之礼）《教坊记》曰："高宗晓声律，闻风叶鸟声，皆蹈以应节。尝晨坐，闻莺声，命乐工白明达写之为《春莺啭》，后亦为舞曲。"[③]从《教坊记》中可以看出在唐高宗时期白明达还在为统治阶级写曲，唐高宗在位时间为公元 650—683 年，与阿史那皇后来到中原的时间相差 82 年，由此推算，白明达应该不是与阿史那皇后一起到达中原的，这于时间上不相吻合。而且

[①] 唐·魏征：《隋书》卷十五，志第十，第 378 页，中华书局，1973 年。
[②] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷七十四，列传第二十四，第 2614-2615 页，中华书局，1975 年。
[③] 唐·崔令钦：《教坊记（外三种）》，中华书局，2012 年。

在史书中关于阿史那皇后带来的乐人中也只有对苏祇婆的记载，并未见到对白明达的记录。（《通典》卷一百四十三，乐三记载："周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。"）[①]苏祇婆的出现不但传播了西域的音乐理论，并且推动了中原地区乐律学的发展，他与白明达同为龟兹乐人，从年代上推断白明达极有可能是苏祇婆的传人。因为白明达也擅长龟兹琵琶，擅长音律，并且在作曲上发挥了龟兹音乐的精髓，在时间上也正好可以衔接的起来。日本学者桑原骘藏博士认为苏祇婆就是白明达（《隋唐时代来往于中国的西域人考》），对于这个观点笔者是不认同的。因为在《通典》乐三与乐五中分别有对苏祇婆与白明达的记载，从这点看来他们就不会是同一个人。包括何昌林老师认为的苏祇婆就是白智通这样的观点都是一样的，这三个人在《通典》中都有明确的记载。白明达最早的记录是在《隋书》中，隋炀帝要求白明达创新声，并且答应白明达要封他为王，但是这一承诺还没有实现隋朝就走到了尽头，依此推断白明达是隋朝中后期的人更为贴切。

《隋书》卷十五，志第十记载："隋炀帝令乐正白明达造新声，创《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》、《神仙留客》、《掷砖续命》、《斗鸡子》、《斗百草》、《泛龙舟》、《还旧宫》、《长乐花》及《十二时》等曲，掩抑摧藏，哀音断绝。"[②]这些乐曲的创制使得隋朝时期的俗乐得到了进一步的发展，因白明达是龟兹人，所以其创作的音乐中定是结合了胡乐的因素，加之当时上至统治阶级下至平民百姓都对胡乐甚是喜爱，所以白明达所创制的乐曲也受到了许多人的推崇。

白明达另外一首著名作品《春莺啭》，深受当时统治者乃至平民百姓的喜爱。【春莺啭】（张祜）"兴庆池南柳未开，太真先把一枝梅。内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来。"[③]从张祜的诗中可以看出，《春莺啭》在唐玄宗时期，教坊内经常排演，深受统治阶级的喜爱。太真指的是杨贵妃，内人是指乐坊中技艺较好的人，从中也可以看出不论是杨贵妃还是教坊内人都喜爱表演《春莺啭》。《春莺啭》有传入朝鲜的记录，《进馔仪轨》中不但有对舞者的描述，并画有舞蹈场面图，一女舞者在毯上翩翩起舞。日本雅乐舞蹈中也有《春莺啭》，原由遣唐使传入日本，男子戴鸟冠而舞。（《大日本史・礼乐志》）这种形式的表演与唐代记载还是有所差别的，这是日本经过改良而流传下来的日本民族化的雅乐舞蹈。唐代的舞蹈有健舞和软舞之分，《春莺啭》当属软舞，除了诗中有描述以外，《万历野获编》卷二十五有记载："唐时教坊乐，又有垂手罗回波乐、兰陵王、春莺啭……之属，谓之软舞。"[④]《乐府诗集》卷

[①] 唐・杜佑：《通典》卷一百四十三，乐三，中华书局，1988 年。
[②] 唐・魏征：《隋书》卷十五，志第十，第 378 页，中华书局，1973 年。
[③] 清・彭定求：《全唐诗》之张祜《春莺啭》，卷五一一，第 5877 页，中华书局，1999 年。
[④] 明・沈德符：《万历野获编》卷二十五，中华书局，1959 年。

五十三记载："开元中，又有《凉州》《绿腰》……《春莺啭》……之属，谓之软舞。"[1]软舞是区别于健舞的一种展示柔韧性，优美性的舞蹈，可见因创作了一曲《春莺啭》而被封王的艺术魅力，白明达也算是早期的艺术先驱者吧。

白智通

白智通，龟兹人，北齐时期宫廷乐人，善胡乐。

白智通是龟兹人，是早期来到宫廷中的胡乐人，关于白智通的史料其实就《通典》中的一条，后来《旧唐书》中关于白智通的记载是参考了《通典》的记载，据《旧唐书》卷二十九，志第九："周武帝聘虏女为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。"[2]在这段史料的记载中说白智通是羯人，羯人是指什么地方的人？根据记载，羯人是当时匈奴族的一个分支，属于北方游牧民族，而且是属于比较少见的白种人游牧民族。这样的民族仅仅在五胡乱华的时期建立了短暂的少数民族政权，但是羯人是不是姓白就无从考证了。学界也有很多关注羯人的，陈寅格先生认为羯人是月氏人；唐长孺认为是西域胡人；王仲荦认为是石国人……总之都认同他是胡人。"白"这个姓氏是当时的龟兹王姓，按照入华的胡人记载多半都是依照所在地命名，这样方便区分，这个白智通采用了白姓，应该与龟兹有一定的渊源，暂时归在龟兹乐人类下。

《通典》卷一百四十六，乐六："周武帝聘突厥女为后，西域诸国来媵，於是有龟兹、(至隋，有西龟兹、齐龟兹、土龟兹凡三部，开皇中大盛於闾阎。)疏勒、安国、康国之乐。帝大聚长安胡儿，羯人白智通教习，颇杂以新声。"[3]

在以上的两条史料记载中其实就是记录了同一件事情的，也是关于白智通的唯一一个事件的记录，以此看来白智通应该是在苏祇婆之前来到中原的，当然也应该比白明达早，苏祇婆是阿史那皇后带来的，当这些乐人来到中原以后，当时的北齐皇帝就命令白智通来教习，说明当时的白智通已经进入了中原，而且在教习的过程中杂以新声，说明当时的白智通应该来到中原有一段时间了，对中原音乐也是有一定程度的掌握，加上他本身对于西域音乐的熟悉，由他来教习这些新来的乐人是最合适的。而且能够成为教习的人通常自身的能力也是非常高超的。

[1] 宋·郭茂倩：《乐府诗集（全四册）》卷五十三，第767页，中华书局，1979年。
[2] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷二十九，志第九，第1069页，中华书局，1975年。
[3] 唐·杜佑：《通典》卷一百四十六，乐六，中华书局，1988年。

苏祇婆

苏祇婆，龟兹人，北周时期宫廷乐人，善弹琵琶，通晓音律，随阿史那皇后来到中原。

关于苏祇婆的史料记载仅有一条，《通典》卷一百四十三，乐三："初，周武帝时，有龟兹人曰苏祇婆，从突厥皇后入国，善胡琵琶。听其所奏，一均之中间有七声。"[①]但是关于苏祇婆的研究却是有很多的，首先就苏祇婆这个人在学术界就有很多的看法，早在杨荫浏先生的时代就有对苏祇婆的研究，最早的研究可以追溯到1926年。当时很多学者对苏祇婆本人有很多的猜测，因为史料记载仅此一条，所以有很多学者探究他是否是龟兹人？"婆"这个字眼在中原是女性的代表，那么他到底是男性还是女性？是否本姓白？更有学者猜测苏祇婆可能是白智通，可能是白明达等等，各种各样的论说。大家目光如此聚集在这样一位人物身上，主要是他从龟兹带入中原的"五旦七调"宫调理论对其后唐宋时期盛行的"燕乐二十八调"和至今尚在应用的"工尺七调"宫调体系产生了重要的影响。因为这个原因，但凡谈及唐代乐律问题的时候都免不了对苏祇婆本人的探讨。首先笔者认为苏祇婆与白明达，白智通不会是相互混淆的人物，因为这三人同时出现在一本史料当中——《通典》，对于这三人的描述也相当清楚，所以苏祇婆是一个很明确的个体。其次是苏祇婆的身份，史料记载苏祇婆是跟随阿史那皇后来朝的，阿史那皇后是北周皇帝所迎娶的突厥皇后，当时阿史那皇后带来的还有安国乐、康国乐等，可见当时和亲是文化传播很重要的一个途径。阿史那皇后的随行人员中有苏祇婆这个人，当时他也明确说明其父在龟兹，至少说明苏祇婆是在龟兹生活过的，承袭的也是他父亲的技能，他身上所具备的是龟兹地区所特有的音乐，他所带来的"五旦七声"也是龟兹地区的音律。且不说苏祇婆所带来的乐律对隋唐时期的音乐有多大的影响，就苏祇婆本身而言他是琵琶技能很高的乐人。从时间上来看，白明达很可能是苏祇婆的后人或者是传人，他们都是龟兹地区白姓的乐人，他们都服务于宫廷之中，那么他们之间的联系也就更加的紧密，而且白明达也是非常热衷于琵琶，他的琵琶技能也是非同一般的。他们之间是否是家族式传承还不能确认，但是他们之间肯定是有联系的，同为龟兹人之间的关联。

于阗乐人

于阗位于现在的新疆和田一带，在中原史料记载中关于隋唐时期尉迟姓氏的人加载很多，于阗地区与中原地区的交流历来比较频繁，所以于阗人在中原任职的人也较多，涉及各种行业。于阗乐人中较为著名的有尉迟璋、尉迟青、尉迟敬德等人。特别是尉迟青，这位英勇善

[①] 唐·杜佑：《通典》卷一百四十三，乐三，中华书局，1988年。

战的将军吹奏筚篥的技能让“河北第一推手”的王麻奴都甘拜下风。在《乐府杂录》中细致的描述了尉迟青与王麻奴这段筚篥上较量的故事。

于阗人英勇善战，因此很多人被中原统治者聘为将军，除了尉迟青以外还有比较著名的一位是尉迟敬德，这位将军的战绩辉煌，在史籍中有专门的列传来描述他的过往，同时他也是音乐上的能手，这与于阗地区的“尚音”是离不开的，于阗地区是印度佛教传播的必经之地，在于阗地区也同样出土了很多与音乐相关的壁画、乐器等，充分说明了于阗地区音乐文化的丰富性，这些于阗人爱好音乐也在理所应当中。

尉迟璋

尉迟璋，于阗人，晚唐仙韶院乐工，光州长史，善新声。

尉迟璋是晚唐时期的乐工，到了中唐以后的胡乐人记载已经越来越少了，像尉迟璋这样的胡乐人记载实属少数。

《旧唐书》卷一百七十三，列传第一百二十三：“文宗时，仙韶院乐官尉迟璋授王府率，右拾遗窦洵直当衙论曰：“伶人自有本色官，不合授之清秩。”……帝曰：“别与一官。”乃授光州长史，赐洵直绢百疋。”[①]

仙韶院这个名称的由来主要是唐文宗在开成三年（838 年）制定的《云韶法曲》及《霓裳羽衣舞曲》作为宴会的乐曲，后来把《云韶法曲》改编为《仙韶曲》，把当时参与演出的伶官住所改称仙韶院，而尉迟璋就是这些乐人其中之一。可能是尉迟璋的技能比较出众，所以文宗想给予他王府率的官位，王府率属于六品杂官，在当时看来，一个乐人能够得到六品官位实属少见，在唐代，也就唐太宗时期的安叱奴被封为五品散骑常侍，之后就再也没有类似这样的记录。当时窦洵提出了异议，认为乐人本身就有他们的内部乐官设定，不应当把乐人选出来作为其他职位上的官员，于理不合。文宗接受了建议，改授尉迟璋为光州长史。其实在唐太宗时期就制定了官品令，像乐人这样的技能出众的人只能授予丰厚的财物，不可以随意授予官位，更不能与在朝的士大夫们比肩而立，同坐而食。

《旧唐书》卷一百七十七 列传第一百二十七：“懿宗以伶官李可及为威卫将军，确执奏曰：“臣览贞观故事，……工商杂色之流，假令术逾侪类，止可厚给财物，必不可超授官秩，与朝贤君子比肩而立，同坐而食。’太和中，文宗欲以乐官尉迟璋为王府率，拾遗窦洵直极谏，乃改授光州长史。伏乞以两朝故事，别授可及之官。”帝不之听。”[②]

[①] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百七十三，列传第一百二十三，第 4495 页，中华书局，1975 年。
[②] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百七十七，列传第一百二十七，第 4607-4608 页，中华书局，1975 年。

上文中所述的是乐人李可及，这位晚唐时期的乐人也是受到了统治阶级的喜爱被封官，但是同样遭到了反对。并且以太宗所定的官品令以及尉迟璋的事情作为故事来劝诫皇帝。但是懿宗并没有像文宗一样接受，依然授予了李可及官位。从这两位乐人的故事可以看出，作为乐人即便统治阶级喜爱，但是其他正统出生的官员对于他们是鄙视的。一旦有乐人等地位卑贱的人为官，这些官员都会站出来维护他们作为官员的地位，劝诫皇帝慎重。

关于尉迟璋的音乐技能史料中并未提及很多，只在宋代大学士钱易的《南部新书》当中有一段关于尉迟璋的记录："太（大）和中，乐工尉迟璋能转喉为新声，京师屠沽效之，呼为拍弹。"[1]

从这段记载中可以看出，尉迟璋的歌应该是唱的很好的，转喉就能唱出新声，就连京师的屠沽都要效仿他。文宗本身也是对声乐很感兴趣的人，因此对尉迟璋的宠幸也在情理之中。

但是尉迟璋的结局并不好，他并没有安稳的的过着他乐人的生活，而是遭到了仇士良的斩杀，并且对他们的家人都进行了屠杀。

《旧唐书》卷十八上，本纪第十八上："三日，仇士良收捕仙韶院副使尉迟璋杀之，屠其家。"[2]

尉迟青

尉迟青，于阗人，唐德宗时期将军，善觱篥。

关于尉迟青的记载主要是他作为一个将军所作出的贡献，但是在《乐府杂录》中却记载了一段他的音乐故事，这位将军也是一位擅长吹奏觱篥的高手，当时有位乐人叫王麻奴，特别擅长觱篥的演奏，被推为河北第一手，可见演奏技能已经不是一般人可以相提并论的，就是这样一位能手在尉迟青的面前却败下阵来。说明尉迟青不仅仅英勇善战，在音乐演奏方面也是非常精通的。

《乐府杂录》："觱篥者，本龟兹国乐也，亦曰"悲栗"，有类于笳。德宗朝有尉迟青，官至将军。大历中，幽州有王麻奴者，善此伎，河北推为第一手；恃其艺倨傲自负，戎帅外莫敢轻易请者。时有从事姓卢，不记名，台拜入京，临岐把酒，请吹一曲相送。麻奴偃蹇，大以为不可。从事怒曰："汝艺亦不足称，殊不知上国有尉迟将军，冠绝今古。"麻奴怒曰："某此艺，海内岂有及者耶？今即往彼，定其优劣。"不数月，到京，访尉迟青所居在常乐坊，乃侧近僦居，日夕加意吹之。尉迟每经其门，如不闻。麻奴不平，乃求谒；见阍者不纳，

[1] 宋·钱易、黄休复：《南部新书茅亭客话》，上海古籍出版社，2012年。
[2] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷十八上，本纪第十八上，第584页，中华书局，1975年。

厚赂之，方得见通。青即席地令坐，因于高般涉调中吹一曲《勒部羝曲》曲终，汗浃其背。尉迟领颐而已，谓曰："何必高般涉调也？"即自取银字管，于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢，曰："边鄙微人，偶学此艺，实谓无敌；今日幸闻天乐，方悟前非。"乃碎乐器，自是不复言音律也。"[①]

这段很长的故事主要是讲了在大历中期，幽州有一个名叫王麻奴的人非常擅长演奏筚篥，被推为河北第一手，但是王麻奴这个人自视甚高，有人邀请他吹奏经常是不予理睬的。有一个姓卢的人想请他吹奏一首曲子，王麻奴没有同意。于是姓卢的人就说出了在京城的尉迟青将军所吹奏的筚篥比王麻奴不知好上多少，可谓是冠绝今古。王麻奴认为没有人会吹奏的比他还要好，因此就上京城去和这位尉迟将军一较高下，王麻奴到了京城以后获知尉迟青住在长乐坊，于是就在他的附近住下，并且经常在尉迟青出入的时候吹奏筚篥。但是尉迟青每次经过门口的时候就像没有听到一样。王麻奴很生气，想要去见见他，几经周折才得见尉迟青，王麻奴用高般涉调吹奏了《勒部羝曲》，吹完之后汗流浃背，尉迟青听完以后觉得并不需要用高般涉调去吹奏，平般涉调即可。于是在王麻奴面前吹奏了一遍，王麻奴听完以后终于认识了自己的不足，羞愧无比，砸碎筚篥，再也不好意思说自己会音律了。这个极富有场景感的故事中透露出很多的音乐信息，其一是筚篥的来源，别名；其二是擅长吹奏筚篥的乐人；其三是演奏的曲目；其四是同一曲目可以用不同的调来演奏。透过故事高度肯定了尉迟青的筚篥演奏技巧与能力。

疏勒乐人

疏勒位于现在的新疆喀什一带，疏勒乐人中不得不提裴神符，是他改变了琵琶的弹奏方式，用手代替了拨子的弹奏方式，使得琵琶在演奏发生了革命性的变化，这一方式一直传承至今日。还有一位裴兴奴也是琵琶演奏的高手，能够和曹纲相提并论。

裴神符

裴神符，疏勒人，唐代初期乐工，作曲家，琵琶演奏家，改拨子弹奏为手弹。

裴神符的最大贡献就是丢弃拨子改为手弹，这是琵琶演奏上的一次变革，这样的形式一直保留到了今天，今人在弹奏琵琶时依然是延续唐代的手弹。手弹奏琵琶必然会带来许多的技法，丰富琵琶的演奏形式，如手弹中有轮、滚、弹、挑等多种技能，拨子演奏中想要达到

[①] 唐·段安节：《乐府杂录》筚篥，（与《羯鼓录》、《碧鸡漫志》合为一本），中华书局，1958年。

这样的演奏技巧是不可能的，所以裴神符的这一举动也是推动了琵琶演奏的多样化。

《新唐书》卷二十一 ，志第十二："五弦，如琵琶而小，北国所出，旧以木拨弹，乐工裴神符初以手弹，太宗悦甚，后人习为搊琵琶。"[1]裴神符所改的琵琶是当时的五弦琵琶，五弦琵琶是印度传入中原的乐器之一，在唐代许多大型的歌舞表演中都会用到琵琶，且琵琶还经常被用做独奏的乐器，自裴神符改用手弹以后就出现了搊弹家。

《通典》卷一百四十六，乐六："初，太宗贞观末，有裴神符，妙解琵琶，初唯作胜蛮奴、火凤、倾杯乐三曲，声度清美，太宗深悦之。高宗之末，其伎遂盛，流於时矣。"[2]裴神符同时也是一位作曲家，他的作品在《通典》中也是记录下来的，《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》三首由于创作的清新典雅，深的唐太宗的喜爱，他的创作风格随着时间的推移，得到了更多人的赏识，也逐渐成为一种时尚，很多的作品风格都与他的一样，特别是高宗朝的时候。这样的形式直到坐、立部伎的逐渐形成才渐渐消亡，可见琵琶独奏在裴神符的改革下还是流行了很长一段时间的。

《隋唐嘉话》："贞观中，弹琵琶裴洛儿始废拨用手，今俗所谓搊琵琶是也。"[3]这里所说的裴洛儿应当就是裴神符，许是他的一个别名。

裴兴奴

裴兴奴，疏勒人，唐贞元时期乐人，善弹琵琶。

裴兴奴与曹纲是不可分割的两个人物，《乐府杂录》："贞元中有王芬、曹保保，其子善才其孙曹纲皆袭所艺。次有裴兴奴，与纲同时。曹纲善运拨，若风雨，而不事扣弦，兴奴长于拢捻，不拨稍软。"[4]许多诗人也在诗文中表示了对裴兴奴和曹纲琵琶技艺的肯定。两人在琵琶演奏的造诣上更有千秋，曹纲善运拨，兴奴善拢捻，两人如果能结合，定然是当时最完美的琵琶演奏。所以很多的诗人都喜欢拿这两个人互相比较。在隋唐时期善弹琵琶的人有很多，西域各地的乐曲风格各异，所以在琵琶演奏上也能体现出各地的风格。在敦煌石窟中寻找到的琵琶谱也是引起了极大的轰动。隋唐时期的乐谱是极少的，像敦煌琵琶谱这样的乐谱更是没有见过。因此很多的业界学者开始研究和解读敦煌琵琶谱，特别是日本的林谦三先生，他所解读的音高得到了业界的一致肯定。我国著名音乐史学家陈应时教授也在解读敦煌琵琶谱上作出了重要的贡献，但是由于节奏问题还没有得到一致的认同，所以这份琵琶谱至今也

[1] 宋·欧阳修：《新唐书》卷二十一，志第十一，第 471 页，中华书局，1975 年。
[2] 唐·杜佑：《通典》卷一百四十六，乐六，中华书局，1988 年。
[3] 唐·刘餗：《隋唐嘉话朝野佥载》，中华书局，1979 年。
[4] 唐·段安节：《乐府杂录》琵琶，（与《羯鼓录》、《碧鸡漫志》合为一本），中华书局，1958 年。

没有被演奏出来。当时这些善于演奏琵琶的胡乐人，这样一份乐谱对他们来说应该是轻而易举的。

汉姓胡乐人

汉姓胡乐人主要是后来定居中原以后的胡乐人或改姓或是乐人后代，唐代婚姻制度比较宽松，虽然对于地位与传承的问题比较严格，但是胡汉的通婚是被允许的。

汉姓胡乐人中较为突出的是王长通，他在宫廷中担任要职，甚至还教习皇家的公主学习乐器，是一位宫廷中技艺超群的教习师。王长通在唐代淮南长公主的墓志中也有出现，记录了曾经教习公主弹奏琵琶，虽然是在赞扬公主的心思敏锐，聪明好学，但是同样也反应除了王长通在宫廷音乐教习中的地位是不容忽视的，这样一位贱籍的乐人能够被有名有姓的记录在墓志中也实属罕见。

王长通

王长通，汉姓胡乐人，北齐宫廷乐人，善弹琵琶，宫廷教习。

关于王长通的记载史书上有很多，虽零零散散，但集中起来可以看出王长通的影响力是非常大的。在长乐公主的出土墓志中还有一段关于王长通的记录，主要是说王长通教习了长乐公主弹奏琵琶，夸赞公主聪慧。虽然墓志的本意是在赞扬长乐公主，但是从间接凸显了王长通在宫廷之中的重要性。他的琵琶技艺以及作曲的技艺都是得到了肯定的。《北齐书》卷五十 列传第四十二："至于胡小儿等眼鼻深险，一无可用……其以音乐至大官者：沈过儿官至开府仪同，王长通年十四五，便假节通州刺史。"[①]王长通在十四五岁的时候就被封为通州刺史，这样的官位足以引起很多官员的不满，且王长通是一位乐人，并非是科考之仕进入官场，也非具有身份背景的官宦之家，所以在《廿二史劄记》卷十九："帝尝曰："群臣皆若世南，天下何忧不理!"马周谏大安宫宜崇奉，宗庙宜亲祀，乐工王长通等不宜赐官，帝购大宅直二百万者赐之。……谏祖孝孙雅士，不宜令教女乐。"[②]中看出大臣们都反对皇帝对王长通的赐官行为，认为像乐人这样的身份如果能够得到统治者的喜爱只需要封赏一些金银即可。这时的反对还不算很强烈，之后随着越来越多的乐人获得了官位，许多的士大夫就开始进行了强烈的抨击。《旧唐书》卷七十四，列传第二十四："臣伏见王长通、白明达本自乐工舆皂杂类，……纵使术逾侪辈，伎能有取，乍可厚赐钱帛，以富其家；岂得列预士流，超授高

[①] 唐·李百药：《北齐书》卷五十，列传第四十二，第694页，中华书局，1972年。
[②] 清·赵翼：《廿二史劄记》卷十九，中华书局，2013年。

爵？……与夫朝贤君子，比肩而立，同坐而食，臣窃耻之。然朝命既往，纵不可追，谓宜不使在朝班，预于士伍。”[①]从这些言语之中可以看出，士大夫对于这些乐人的技能是没有异议的，但是对于统治者的封赏存在着很大的争议，认为像他们这样的乐人是无法与士大夫同朝而立，有辱士大夫的名声，甚至因为有乐人同在庙堂之上而感到万分的可耻，降低了士大夫的地位。

王长通在《隋书》卷十五，志第十："时有曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进贵等，皆妙绝弦管，新声奇变，朝改暮易，持其音技，估衒公王之间，举时争相慕尚。”[②]这段史料的记载说明了当时很多的胡乐人不仅仅是一项技能卓越，在音乐方面他们几乎是全能的，所以用了妙绝管弦这样的词汇。在演奏中可以很迅速的掌握，对于新声的创作与改编也是很迅速的，当时很多的王公贵族都很喜爱这样的音乐。

《隋书》卷七十八 列传第四十三："安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等，能造曲，为一时之妙，又习郑声。”[③]在这段史料中又得到一个信息，是关于王长通的作曲也是当时的一绝，综合之上的种种技能，可见王长通在音乐上的造诣已经不是一般的乐人可以超越的了，也是因为这样所以深受帝王的喜爱。他还被许多人称为"明音律人"。能够灌在乐人身上所有的赞美词汇在王长通的身上都可以看见，由此也奠定了王长通在音乐上的地位。

和士开

和士开，汉姓胡乐人，北齐人，善弹琵琶、握槊。

和士开，本姓素和氏，其父亲是西域胡商，其父亲来到中原以后特别机灵聪敏，也极善奉承拍马，从史料中所记载的这件事情中就可以看出他是一个心计颇深的人。东魏孝静帝有一次在晚上和群臣讨论，命和安去看一下北斗星所指的位置，这北斗星的方位一般是代表着皇位，当时高欢想要自己称帝，和安深知这一点，所以他就故意说自己并不认识什么是北斗星，也因此高欢认为这人是可信任之人，所以升他为仪州刺史。

《北齐书》卷五十，列传第四十二："和士开，字彦通，清都临漳人也。其先西域商胡，本姓素和氏。父安，恭敏善事人，稍迁中书舍人。魏孝静尝夜中与朝贤讲集，命安看斗柄所指，安答曰："臣不识北斗。”高祖闻之，以为淳直。后为仪州刺史。”[④]

关于和士开是胡乐人的记载还是很清晰的，因为善弹琵琶受到了统治阶级的喜爱，和士

[①] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷七十四，列传第二十四，第2614-2615页，中华书局，1975年。
[②] 唐·魏征：《隋书》卷十五，志第十，第378页，中华书局，1973年。
[③] 唐·魏征：《隋书》卷七十八，列传第四十三，第1783页，中华书局，1973年。
[④] 唐·李百药：《北齐书》卷五十，列传第四十二，第686页，中华书局，1972年。

开是一个在官场特别混得开的人，特别会结交一些同类之人，巩固自己的地位。他作为一个乐人的记录并不是很多，在音乐上的活动也不是很丰富，只是说他在琵琶演奏上有很高的才能，主要是描述了他在官场上的种种事情，但是这也不能抹杀他的音乐技能。胡人生性能歌善舞，所以能够在朝廷中如鱼得水，他除了在官场上有一套自己的方式，在其他方面必然也有吸引统治阶级的手段，和士开的手段之一就是能够演奏音乐，这一点也得到了统治阶级的喜爱。

《资治通鉴》卷一百六十八："帝之为长广王也，清都和士开发善握槊、弹琵琶有宠，辟为开府行参军，及即位，累迁给事黄门侍郎。"[①]

和士开是个极聪慧的人，他擅弹胡琵琶，又擅长握槊，槊是一种兵器，类似于长矛，这里所谓的和士开擅握槊的戏。《魏书》卷九十一，列传术艺第七十九："赵国李幼序、洛阳丘何奴并工握槊。此盖胡戏，近入中国，云胡王有弟一人遇罪，将杀之，弟从狱中为此戏以上之，意言孤则易死也。世宗以后，大盛于时。"[②]从《魏书》的记载中可以看出，握槊这个戏本来就是胡戏，北魏世宗（500-515）以后就开始流行，和士开作为一名胡人，会此戏也在情理之中。和士开因为这两种技能获得了统治阶级的喜爱，开府封王，一时荣华富贵享之不尽。

胡乐人受到统治阶级的喜爱是需要具备一定条件的，就如和士开这样的人，他聪明，具有才华，能够迎合当时统治阶级的爱好。《北齐书》卷五十，列传第四十二："士开幼而聪慧，选为国子学生，解悟捷疾，为同业所尚。天保初，世祖封长广王，辟士开开府行参军。世祖性好握槊，士开善于此戏，由是遂有斯举。加以倾巧便僻，又能弹胡琵琶，因此亲狎。"[③]

小结

胡乐人的出现是一个循序渐进的过程，丝绸之路开通之后，越来越多的胡商来往于这条商道上，最初这些乐人并不完全以乐人这样的身份来到中原的，但是来到中原以后发现，他们习以为常的歌舞表演在中原受到了很多人的追捧，所以音乐技能的展示成为他们谋生的一条路径，也有很多是专职乐人，被当做贡品送来的，各种形式都有。在这些乐人中间，有很大一部分人对音乐上的贡献是举足轻重的。

随着壁画、陶俑等物件的不断挖掘与发现，胡乐人的形象逐渐浮出水面，不同地区的胡

[①] 宋·司马光：《资治通鉴》卷一百六十八，第5220页，中华书局，1976年。
[②] 北齐·魏收：《魏书》卷九十一，列传术艺第七十九，第1972页，中华书局，1974年。
[③] 唐·李百药：《北齐书》卷五十，列传第四十二，第686页，中华书局，1972年。

乐人在穿戴、形象等方面都具有很大的差别。本文就现存的壁画、陶俑、雕塑等物件与史料进行对比研究发现，不同地区的胡乐人在音乐表演的形式上、穿戴、所展示的音乐技能都有明显的地区分类，其中较为明显的几类人分别是：粟特人、于阗人以及龟兹人，他们有可辨别的特征，这些乐人的形象也让大家更好的区分不同地区的不同音乐表演形式。

胡乐人的传承问题主要有家承和师传两种，家族式的传承方式最突出的就是曹氏一族，他们是家族传承的典型代表，从魏晋南北朝开始直到唐末都有很多曹氏一族的胡乐人出现，而且明确记载了他们之间的亲族关系，如最早的曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达祖孙三代；后来的曹保保、曹善才、曹纲祖孙三代，足以说明家族传承在其中的作用。还有一种就是师传，这是最普遍的传承方式，中国音乐最主要的传播方式也是口传心授，由师傅带领徒弟，这种形式也体现在了胡乐人的身上。如康昆仑、曹纲等人，都有众多的徒弟，乐人严格的户籍制度同样使得很多乐人被一代代的传承下来。

在能够统计的 66 名胡乐人中，有几人因为记载有限，无法形成一个场景，故在描述中省略，但是，他们能够出现在史籍已经能够说明他们的技能是高超的，只待有更多新的史料能够让这些还没有完全丰满起来的人物更加完善。

第三节　胡乐人的职能表现

胡乐传入中原的样式极多，有各类乐舞、丰富的乐器、别具一格的乐调等，而这些都要归功于乐人的传播，在没有发达信息工具的古代，人是唯一可以传播的载体。所有的音乐都是通过人这个传播载体来实现的。因此来到中原的胡乐人具备了各种各样的技能。

器乐

胡乐人的器乐表演主要体现在胡乐器上，如琵琶、筚篥等，这些乐器本身就是西域传来的乐器，也是通过他们的传播才到达了中原，因此在这些乐器的演奏方面他们是无懈可击的。随着他们久居中原，自然也学会了很多中原的乐器，因此像笙、筝等中原的传统乐器他们也逐渐掌握并且演奏的甚好。以下表格是在 66 位胡乐人中能够熟练掌握各种器乐的乐人。

表八：胡乐人中器乐擅长者

乐器	人名
琵琶	曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达、曹妙达弟、曹昭仪、曹昭仪姐、曹保保、曹善才、曹纲、曹触新、曹大子、康昆仑、米和、石潨、穆善才、苏祇婆、白傅、裴神符、裴兴奴、和

	士开
筚篥	安万善、史敬约、尉迟青
筝	米都知、史从
笙	尉迟璋
其他（妙绝管弦）	安进贵、李士衡、郭金乐

图表中胡乐人演奏最多的是琵琶，琵琶也已经被众多的音乐学家验证是从西域传来的乐器，从众多的胡乐人都能够演奏琵琶来看，也更加确认了这一点。琵琶当时在中原的受欢迎程度也是极高的，无论是五弦琵琶还是四弦琵琶。大多数胡乐人在琵琶演奏方面都是首屈一指的，如康昆仑、曹纲等人。

在胡乐人的器乐技艺中还是以琵琶这种西域传来乐器的演奏为主，当然也有很多胡乐人演奏中原的乐器，但是胡乐人作为一个特殊的群体，欣赏者可能更愿意倾听他们演奏胡乐，因此，胡乐器更能体现他们的特征。在敦煌壁画以及其他石窟的壁画中，经常会出现中原乐人与胡乐人共同合作演出的场面，但是这些胡乐人所演奏的乐器大部分依然是胡乐器，也就是传来乐器。同样因为胡乐器的风靡，越来越多的中原乐人也开始学习胡乐器，许多的胡乐人也成为了教习胡乐器的名师，如白智通、王长通、曹纲等人，他们本身的技能卓绝，因此吸引了众多学习者的目光。

从日本学者林谦三先生对于敦煌琵琶谱的研究开始，唐代唯一留存至今的古代琵琶谱受到了国内外学者一致的重视，这些乐谱的存在至少给唐代音乐中琵琶这件乐器保留了一丝声响，我们可以在史籍中、诗文中看到无数关于琵琶的描写，但是寻找不到一点关于琵琶谱的记载，这份敦煌琵琶谱的问世引起了很多学者的高度重视。学界现在对于琵琶谱中音高的解译已经有了共识，但是在对于节奏的分析上还是存在着很多的疑问和争议，这份留存至今的琵琶谱应当就是唐代懂得乐理的人所留下的，也许是曹氏家族的人，也许是康氏家族的人。中国人习惯于用口传心授的方式来保留音乐，传承音乐，但是敦煌琵琶谱的问世就让笔者觉得口传心授是一种传承方式，但是肯定也有很多懂得记谱法的乐人会把比较经典的作品用谱子的形式记录下来。至少我们可以想像当时古代的作曲家在写出一部曲子的时候定然是有乐谱的，不然梨园的上百号人是如何合奏的？曲子的流传仅仅靠口传心授怎能达到如此的普及？

在这些过程中，乐人的功能是不可磨灭的，无论他们是口传心授还是通过乐谱，他们都是传播音乐的媒介，只有通过他们作为媒介，才可以让更多的人欣赏音乐，无论在宫廷还是民间。

声乐

胡乐人中声乐的表演者也占了一个部分，比较著名的有米嘉荣、何满子、何戡、何朱弱等人，他们的歌声吸引了很多人的目光，因此史籍留名。特别是何满子，许多诗人都留下了诗篇，来纪念这位能唱出动人心声之曲的才子。

西域音乐的研究中大家主要的焦点可能都会放在器乐和舞蹈上，对于声乐的研究略少，胡乐中声乐的演唱形式我们没有明确曲谱可以去参照，但是从现代新疆地区所流传至今的民歌来看，也是形式丰富多彩的。每一个地区的民歌都有其特点，通过听觉就可以准确的判断是哪一个地区的。古代西域各国的歌曲应当也是有其地域特性的，但是至今还没有发现唐代西域地区的声乐谱，甚至中原地区也没有声乐谱的出现。直到宋代出现了《白石道人歌曲集》，这份声乐谱让众多的学者趋之若鹜，研究者数不胜数，这样一份歌曲集所带来的吸引力是极大的。在宋代已经有了白石道人这样的记谱方式，在音乐艺术高度发达的唐代，对于声乐谱的记录肯定是有的，只是我们在后世之中未曾看见这样的谱子，或者说这样的乐谱已经存在，但是并没有被探究出来是一份声乐谱，没有乐谱对我们研究唐代声乐是有很大难度的。现在我们理解古代的声音只有靠文字去揣测，胡乐人的演唱更是被许多的诗人描述的惟妙惟肖，技艺精湛，或婉转或高亢，如果没有一份谱子，这些音乐是如何传唱的？

在众多的胡乐人中可以看出何国人在声乐方面占据了一定的比例，何国是昭武九姓中的一个小国家，在十部伎中也没有何国的音乐存在，因此我们无法考证何国音乐究竟是一种什么样的存在形式。何国所辑录的乐人基本都是以声乐为主，也就是说何国的声乐在胡乐中有一定的代表性。何国是昭武九姓中的一员，那么何国乐人演唱的曲目是不是也能代表昭武九姓地区的歌曲演唱形式，至少在这一地区的歌曲形式基本都是与何国相同的。

李昌集老师在《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》一文中指出，唐代宫廷乐人中擅长歌唱的胡人几乎没有，而且胡乐的歌曲也是极少数。关于这一点笔者认为分析的稍有不妥，在宫廷乐人中何戡、米嘉荣、何满子等人都是当时唐代赫赫有名的胡乐人歌手，他们也同样演唱了很多胡乐的歌曲（上文在描述乐人时有具体介绍）。《教坊记》中记录了很多乐曲的名称，其中《凉州》、《柘枝》、《龟兹乐》等乐曲与胡乐都有着不可分割的关系。李老师认为华乐歌手有绝对的优势，因为他们所演唱的歌曲为汉语，更能让观众接受，胡乐人的歌曲之所以不受欢迎主要是因为他们所演唱的是其他的语言，不具备欣赏与传播的条件。但是笔者认为音乐是共同的语言，隋唐时期的人们可以接受胡乐器的演奏、胡舞等，那么对于声乐的演唱必定也是欣赏的，如前文所提及的何氏家族就出现了众

多了歌手，何戡、何满子等人都是当时赫赫有名的胡乐人歌手，直至宋代还有追忆何戡、米嘉荣的歌声，“米嘉荣共何戡在，还忆永新娇小”[①]，可见作为胡乐人歌手，他们的歌曲影响力在当时是巨大的。

舞蹈

舞蹈大概是西域地区最具特色的形式，在送往中原的许多乐人中，舞姬几乎成为必不可少的一项。谈起西域音乐，舞蹈也是不可或缺的一项，每个人的脑海中都会浮现出西域舞姬在热情舞蹈的场面。西域乐舞与中原乐舞有着极大的差别，西域乐舞注重热情奔放，中原乐舞则比较内敛。因此在初次见到西域舞蹈的时候，更多的人是连眼睛都无法移开的。

西域乐舞主要有三种：胡旋舞、胡腾舞和柘枝舞，除此之外当然还有很多其他的舞蹈形式，但是流传在中原最广泛的就是这三种。唐诗中关于描述西域三大舞蹈的诗作是最多的，约 70 余首。西域舞蹈传播广泛，在唐诗中可以看出西域舞蹈在全国各地都有足迹，并且受到了唐朝各层人士的喜爱。全唐诗中共有三首直接描写胡旋舞：

【和李校书新题乐府十二首•胡旋女】(元稹)

天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋。旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿。

胡旋之义世莫知，胡旋之容我能传。蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。

骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗吸笡波海，回风乱舞当空霰。

万过其谁辨终始，四座安能分背面。才人观者相为言，承奉君恩在圆变。

是非好恶随君口，南北东西逐君眄，柔软依身著佩带，裴回绕指同环钏。

佞臣闻此心计回，荧惑君心君眼眩。君言似曲屈为钩，君言好直舒为箭。

巧随清影触处行，妙学春莺百般啭。倾天侧地用君力，抑塞周遮恐君见。

翠华南幸万里桥，玄宗始悟坤维转。寄言旋目与旋心，有国有家当共谴。[②]

从元稹诗中可以看出胡旋舞最大的特色就是急速的旋转，天宝年间由胡人敬献的舞女表演的，其奇特的舞蹈与中原的舞蹈有着极大的不同，他们快速的旋转使得观众都无法分辨舞伎的脸。敬献舞女是西域诸国常为之事，所以西域舞蹈的传播中敬献是一个重要的途径，如：“开元初，贡锁子铠、水精杯、……朱儒、胡旋女子。”[③]“开元中，献胡旋舞女。”[④] 这些敬献的

[①] 唐圭璋：《全宋词》之周紫芝《摸鱼儿》，中华书局，2009 年。
[②] 清·彭定求：《全唐诗》之元稹《和李校书新题乐府十二首•胡旋女》，卷四一九，第 4630 页，中华书局，1999 年。
[③] 宋·欧阳修：《新唐书》卷二百二十一下，列传第一百四十六下，第 6244 页，中华书局，1975 年。
[④] 宋·欧阳修：《新唐书》卷二百二十一下，列传第一百四十六下，第 6244 页，中华书局，1975 年。

舞者应该都是当地舞技上层的人物，所以经由他们传播来的舞蹈应该最能体现当地舞蹈的特色及技能。

【胡旋女—戒近习也】（天宝末，康居国献之）

胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。

左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。

曲终再拜谢天子，天子为之微启齿。胡旋女，出康居，徒劳东来万里馀。

中原自有胡旋者，斗妙争能尔不如。天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。

中有太真外禄山，二人最道能胡旋。梨花园中册作妃，金鸡障下养为儿。

禄山胡旋迷君眼，兵过黄河疑未反。贵妃胡旋惑君心，死弃马嵬念更深。

从兹地轴天维转，五十年来制不禁。胡旋女，莫空舞，数唱此歌悟明主。[①]

胡旋舞出自康居应该不是疑问，白居易在诗中明确写道："胡旋女，出康居，徒劳东来万里馀。"《新唐书》卷三十五，志第二十五："又有《胡旋舞》，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。"[②] 康居在《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八中说到："康国，即汉康居之国也"。[③] 因此可以看出，胡旋舞出自康国。从白居易的诗中可以看出胡旋舞以鼓伴奏，听到鼓声就举起双袖开始随着伴奏左右旋转。岸边成雄先生在《古代丝绸之路的音乐》中有一篇《胡旋舞一瞥》的小文，他提出他所见到一幅壁画中的胡旋舞"单手举在头上摇动，单脚站立，姿态完全是旋转，但没有毯子在脚下"。[④] 这种姿态似乎与白居易的诗不太相符，诗中提出"弦鼓一声双袖举"，那么在胡旋舞中应该是双手举起的动作，在壁画中也有几幅与胡旋舞的描述相符合的，例如敦煌莫高窟第 220 中的胡旋女壁画，以及 331 窟，335 窟，341 窟等多幅胡旋舞壁画，壁画再结合诗文能很明显的看出是胡旋舞。如果单手上举的话对急速的旋转会产生难度，反而是胡腾舞，却有反手叉腰，单手上举的动作，包括北齐出土的扁壶，西安东郊出土的唐苏思勗墓中的壁画都是这个形象。岸边成雄先生没有具体描写他所看到的是哪幅壁画，所以笔者也无从判断他所看到的是胡旋还是胡腾。对于胡旋舞传播到中原的时间应该是早于天宝年间的，从诗中可以看出天宝年间胡旋舞就在中原已经流行且有许多能手，"中原自有胡旋者，斗妙争能尔不如。"杨贵妃与安禄山便是其中代表。胡旋舞是在南北朝时期随着胡乐的盛行一起进入中原的，《隋书》卷十四，志第九："然吹笛、弹琵琶、五弦及歌舞之伎，自文襄以来，皆所爱好。至河清以后，传习尤盛。后主唯赏胡戎乐，耽爱

[①] 清·彭定求：《全唐诗》之白居易《胡旋女—戒近习也》，卷四二六，第 4704 页，中华书局，1999 年。
[②] 宋·欧阳修：《新唐书》卷三十五，志第二十五，第 921 页，中华书局，1975 年。
[③] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百九十八，列传第一百四十八，第 5310 页，中华书局，1975 年。
[④] 岸边成雄（著）、王耀华（译）：《古代丝绸之路的音乐》——《胡旋舞一瞥》，人民音乐出版社，1988 年。

无已。"[1]从上述记载中可以看出，西域舞蹈在南北朝时期已经盛行，并且深得统治阶级的喜爱，这其中必然会有胡旋舞。

岸边成雄先生认为，胡旋舞大多为女伎，安禄山的例子是他在戏虐中模仿胡旋女被看见才被记录下来的。对于这个观点笔者不太认同，西域诸国的人民大多擅长舞蹈，从出土的舞俑中有很多是西域男舞者这点来看，说明胡舞并非女伎的专利，安禄山作为胡人在皇帝面前表演胡舞也不无可能。安禄山本人可能是为了讨皇帝的欢心才故意模仿胡旋女，但是其舞伎也是有目共睹的，说明在西域会胡旋舞的男性是很多的，即便肥胖如安禄山依然可以自如的驾驭胡旋舞。

【田使君美人如莲花北鋋歌】岑参

美人舞如莲花旋，世人有眼应未见。高堂满地红氍毹，试舞一曲天下无。

此曲胡人传入汉，诸客见之惊且叹。曼脸娇娥纤复秾，轻罗金缕花葱茏。

回裾转袖若飞雪，左旋右旋生旋风。琵琶横笛和未匝，花门山头黄云合。

忽作出塞入塞声，白草胡沙寒飒飒。翻身入破如有神，前见后见回回新。

始知诸曲不可比，采莲落梅徒聆耳。世人学舞只是舞，恣态岂能得如此。[2]

岑参的诗中描述的也应该是胡旋舞，其中"左旋右旋生旋风"与白居易诗中的"左旋右旋不知疲"有异曲同工之妙。而且文中很明确的提出是由胡人传入中原。那么胡人传播的方式有哪些呢？除了敬献的传播方式以外，如中原与西域的通婚（阿史那皇后来朝），丝绸之路经商的商人，被唐王朝的繁华吸引而来定居的西域乐人，战争的俘虏等等应该都是胡舞传播的途径，这些在史书中也有诸多记录。

胡腾舞在史书中的记录较少，我们只能从中看到"胡腾舞"这样的名称，但是在唐诗中我们却找到了两首直接描写胡腾舞的诗篇，正因为记载的缺失，显得这两篇诗作格外的珍贵。

【王中丞宅夜观舞胡腾】(王中丞武俊也)刘言史[3]（上文已列出，故此处省去）

【胡腾儿】(李端)

胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。

帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。

扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。

环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。

---

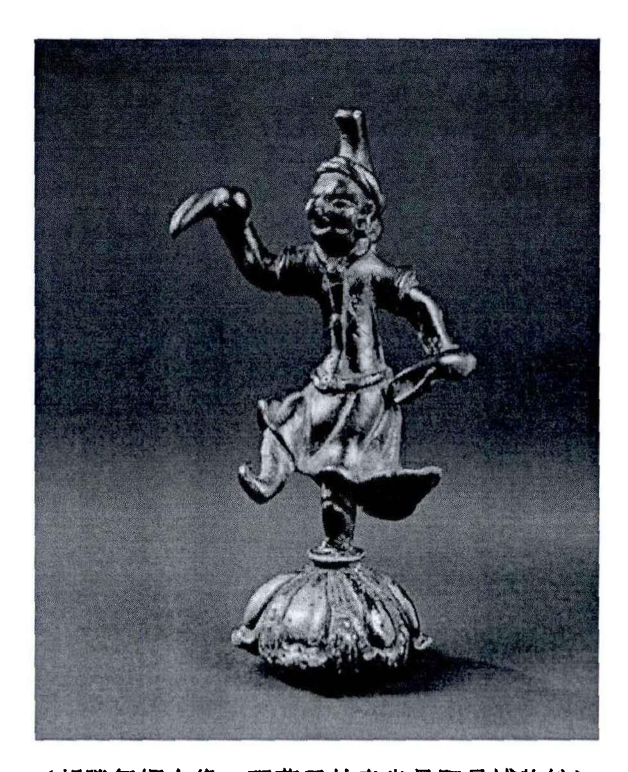
[1] 唐·魏征:《隋书》卷十四，志第九，中华书局，1973 年。

[2] 清·彭定求:《全唐诗》之岑参《田使君美人如莲花北鋋歌》，卷一九九，第 2063 页，中华书局，1999 年。

[3] 清·彭定求:《全唐诗》之刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》，卷四六八，第 5354 页，中华书局，1999 年。

胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知。[①]

胡腾舞出于石国，由石国的舞乐人带来中原并传播开来，其舞蹈中多有展现醉酒的场面，所以较为出名的是醉胡腾舞。《宋史》卷一百四十二，卷第九十五："四曰醉胡腾队，衣红锦襦，系银<革舌>鞢，戴毡帽"[②] 可以看出醉胡腾是胡腾表演的一种形式，在醉酒的状态下展现舞蹈的风姿。西域诸国好酒，好歌舞于道，所以在酒醉后跳舞也是常有的事情，同时展现西域的独特风情和人民心性。如李端的《胡腾儿》"醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。"[③]元稹的《和李校书新题乐府十二首•西凉伎》"师子摇光毛彩竖，胡腾醉舞筋骨柔。"[④]都是展现醉胡腾的舒展之美，腾跳之美。也因其运动量极大，所以大部分由男性来表演，属健舞。



（胡腾舞铜人像，现藏于甘肃省丹阳县博物馆）

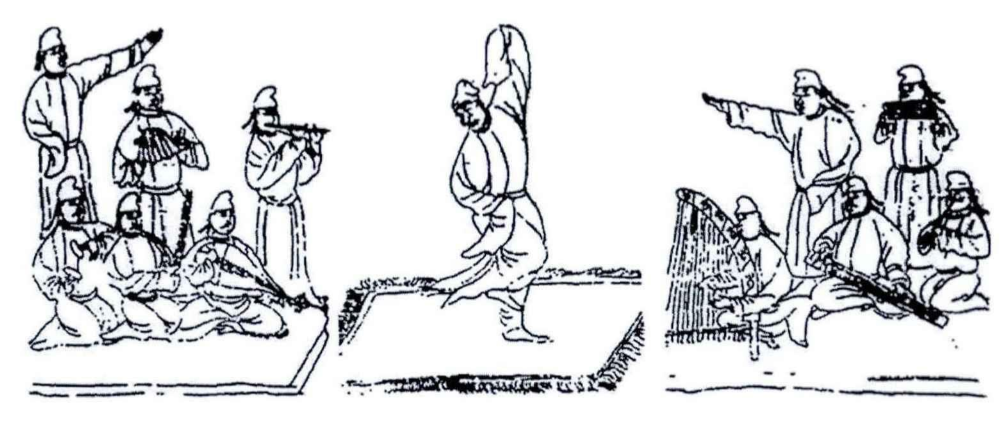
[①] 清・彭定求：《全唐诗》之李端《胡腾儿》，卷二八四，第 3235 页，中华书局，1999 年。
[②] 元・脱脱：《宋史》卷一百四十二，卷第九十五，中华书局，1977 年。
[③] 同上
[④] 清・彭定求：《全唐诗》之元稹《和李校书新题乐府十二首•西凉伎》，卷四一九，第 4628 页，中华书局，1999 年。



（北齐黄釉扁壶，现藏于北京故宫博物院）



（隋朝虞弘墓石椁上的胡腾舞场面，现藏于陕西历史博物馆）



（陕西省西安市苏思勖墓乐舞图）

从以上这四幅图像来看，所舞皆为胡腾，这也是笔者找到的最符合胡腾的几幅图像。判

断是否是胡腾的几个动作在诗中我们都可以找到："弄脚缤纷锦靴软""反手叉腰如却月"。从图像中我们可以看到抬脚与反手叉腰这些特殊的动作，结合诗文当能看出这是胡腾无疑。第二是舞者的服饰，"织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小"、" 跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软"、" 桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂"前三副图像均可以看出戴帽、小袖、靴子和腰间的长带，这也可以说明了其服饰的统一性，最后这幅图像是传入中原后由汉人在演出，宴会之中即兴而舞，所以并未穿着胡腾舞的特殊服饰。第三是伴奏的乐器，"横笛琵琶遍头促"、"丝桐忽奏一曲终"可以看出在伴奏乐器中琵琶、横笛等应该都是具备的，"环行急蹴皆应节"那么就是说应该有一个节奏型的乐器为其打节拍。除第一副图像外，其他三副皆画有乐器，琵琶横笛是三副图像中皆有的乐器，击节乐器是铜拨，也符合唐诗中的描述。所以笔者认为对于胡腾舞的判断定要从这三个方面共同考证，方能看出是否为胡腾。

柘枝舞在全唐诗中的描述非常多，所以存在的争议也最大，柘枝舞到底是一种什么样的舞蹈也是说法不一。首先是出处的问题，学界有南蛮说和西域说两种。南蛮说主要是根据《太平御览》卷五百六十七记载："《唐会要》曰：骠国乐，贞元十八年正月骠国王来献，凡一十二曲，以乐工三十五人来朝。乐曲皆演释氏经纶之词。(骠国在云南西南，以天竺国相近，故乐多演释氏之词。每为曲，皆齐声唱，各以两手十指齐敛为赴节之状。一低一仰，未尝不相对，有类中国柘枝舞。骠，一作僄。其西别有弥臣国，乐舞亦与骠国同。予习此伎以乐后制。使袁滋郄士美至南诏，并皆见此乐。)"[①]其中在描写骠国乐的时候说"有类中国柘枝舞"，还有【和乐天柘枝】(刘禹锡)："柘枝本出楚王家，玉面添娇舞态奢。"[②]学者们根据这些记载推断柘枝舞起源于南方。

西域说是现在普遍接受的一种说法，大都是根据向达先生的考证， 关于西域石国的称呼就有柘枝一名，所以此舞蹈来源于西域石国。就唐诗的描述来看，笔者更赞成后者，应该来源于西域石国。【观柘枝舞二首】(刘禹锡)："胡服何葳蕤，仙仙登绮墀。"[③]从刘禹锡的诗中可以看出，柘枝舞在表演时穿的是胡服，那毫无疑问应该是西域的舞蹈。【舞曲歌辞•柘枝词三首】(薛能)诗中描述的是征战西域的场景，既然是柘枝词三首，又是描写征战西域的场景，那么柘枝与西域是由分不开的关系的。由此可以看出，柘枝舞是出自西域这一说法更加可靠。

柘枝舞的传播甚广，唐诗中就可以看出它的足迹已经遍布大江南北。如:【看常州柘枝，

[①] 宋・李昉：《太平御览》卷五百六十七，中华书局，2006年。
[②] 清・彭定求：《全唐诗》之刘禹锡《和乐天柘枝》，卷三六零，第4075页，中华书局，1999年。
[③] 清・彭定求：《全唐诗》之刘禹锡《观柘枝舞二首》，卷三五四，第3984页，中华书局，1999年。

赠贾使君】(白居易)，【和同州杨侍郎夸柘枝见寄】(白居易)，【潭州席上赠舞柘枝妓】(殷尧藩)，【观杭州柘枝】(张祜)，【怀钟陵旧游四首】(杜牧) 等等，这些诗名就可以看出柘枝舞在中原传播之广，深受全国各地人民的喜爱。特别是一首【潭州席上赠舞柘枝妓】(殷尧藩)："姑苏太守青娥女，流落长沙舞柘枝。坐满绣衣皆不识，可怜红脸泪双垂。"[①]诗中透露出一种特殊的传播方式，就是流落在外的人靠柘枝舞谋生，这是民间的一种互相传播的方式。

从唐诗中透露的信息来看柘枝舞多用鼓伴奏，重复遍数多，时间长，腰部动作显著，耸细腰是特征之一，柘枝舞中有各种帽子，成为其舞蹈的特色之一。这些特征显示柘枝舞的特性与胡旋舞和胡腾舞还是有差别的。柘枝舞因曲为名，有双柘枝舞蹈。柘枝舞在流传至百济时被很好的保存了下来，至今柘枝舞在韩国都有传承。其中《进馔仪轨》的书中还存有多幅柘枝舞的图画。

散乐

隋唐时期的散乐实为百戏。[②]这里的表演内容大多数都是从西域传来的表演形式，吞刀吐火、杂耍幻术、缘竿戏绳等，有些演出特别惊世骇目也屡屡遭到皇帝的禁演，但是因为其形式多样依然受到了很多人的欢迎。也因为散乐兴盛，使得越来越多的胡人带着各种技艺进入中原。



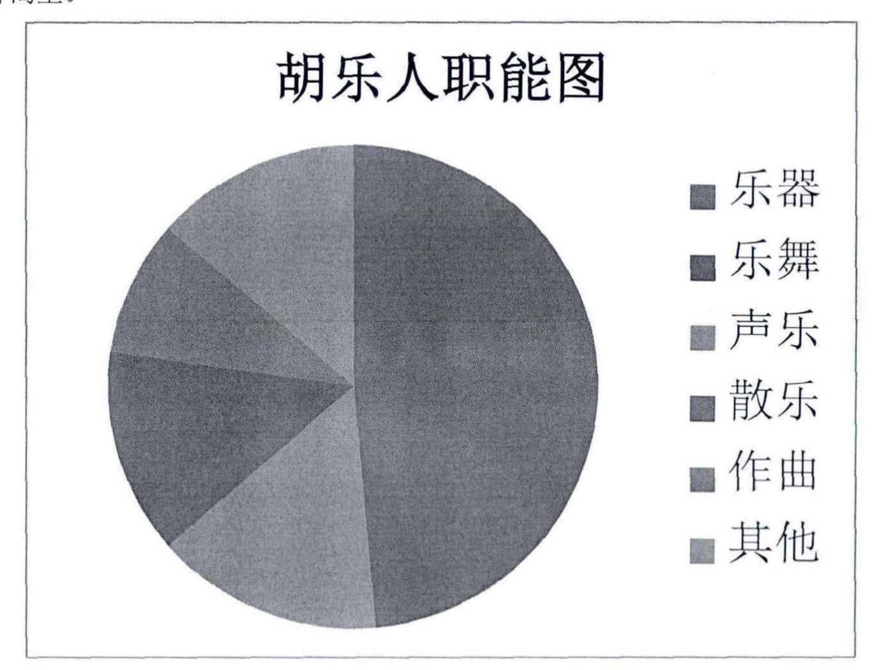
（图为北魏时期山西省大同市曹夫楼村出土的胡人杂技俑）

这些杂技因为胡人的进入发生了很大的变化，由原来传统意义上的杂耍逐渐变化的更加丰富，吞刀吐火、幻术等高难度、惊险的形式层出不穷，甚至往更惊险刺激的方向发展。

① 清·彭定求：《全唐诗》之殷尧藩《潭州席上赠舞柘枝妓》，卷四九二，第5619页，中华书局，1999年。
② 赵维平：《中国历史上的散乐与百戏》，中央音乐学院学报，2006年第一期。

小结

根据胡乐人图表的总结，在 66 位胡乐人中，他们所擅长的技能很多，乐器擅长者 29 人，声乐擅长者 10 人，乐舞擅长者 3 人，散乐 9 人，作曲擅长者 6 人，其他擅长者 9 个，也有一些乐人几项才能兼具。从下图中可以看出胡乐人在进入中原以后参与到各种音乐表演之中，他们能歌善舞，西域乐器演奏上也是首屈一指。其中乐器的演奏者是最多的，大部分都是琵琶演奏者，除此以外还有筚篥这件典型的西域传来乐器，说明胡乐人最擅长的还是西域本土乐器的演奏。除了器乐占据比较大的比例以外，其他几项都相对平均，舞蹈、声乐、散乐等都有存在，说明西域音乐在传播的过程中也是极其丰富的。这些胡乐人除了在宫廷之中相当活跃，还逐渐渗透到了民间，在民间许多的场所进行表演，甚至被圈养为家伎，为不同的达官贵人表演。对于胡乐人而言，能够获得生活的安定和他们所需要的利益，那么他们就可以在音乐的领域中尽他们所能。这种胡乐人大量来朝的现象也是因为这些人对中原富庶之地的一种渴望。



因为在昭武九姓诸国中，每个国家在音乐的表现形式上都有其特色，如曹氏一族大都善弹琵琶、何氏一族大都善声乐、石氏一族大都善舞蹈等，他们这样的分工是巧合还是一种约定俗成的事情?这个并没有明确的史料记载，但是从他们所擅长的技能来看，极有可能在到达中原以后他们九姓国之间就互相约定，不同国家的乐人进入中原以后专攻某一方面的表演，并且根据当地的特色做一下形式的分工，如舞蹈表演在石国较有特色，那么由石国乐人来表演，声乐由何国乐人来表演，琵琶由曹国乐人来表演等。日积月累之后就形成了一种家族式的传承方式，大家都在默默的遵守着这样的传承习惯。除了康国和安国这样的综合性大

国可以兼具多种表演形式以外，其他国家的乐人想要在中原有更好的发展就必须秉承这样的传统与习惯。这样的分工情况也有利于他们在中原音乐界的谋生，形成一支支品牌鲜明的队伍。

第四节　胡乐人的地位

乐人地位问题是一个变化的过程，早在远古时期，乐大都与巫、通灵等共存，因此地位十分突出，被奉为上宾。之后的夏商西周时期，对于雅乐的崇尚，不少的文人都以论乐、习乐为目标，对音乐的理解也是带有文学气息，因此音乐本身地位就较高，乐人的地位自然也不差，而且那时候所谓的乐人很大一部分都是文人，如师旷、师延等人，都是有很高修养的音乐家。魏晋南北朝时期随着乐籍制度的成立，乐人的身份有了明确的规定，《魏书·刑罚制》中记载："有司奏立严制，诸强盗杀人者，首从兼斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不及五匹，魁首斩，从者死，妻子亦为乐户。妻进入乐籍，充当的职责为'声色娱人'。"[①]从这段记载中就可以看出乐人的身份在发生重大的变化，之前的乐人是文人爱好音乐继而成名的，与之后的性质也是截然不同的。魏晋南北朝时期乐人的身份是罪犯之后，本身是失去人身地位的阶下囚，他们成为乐人也就注定了乐人低下的地位。胡乐人进入中原的高潮时期也是魏晋南北朝时期，他们的身份比较复杂，各种各样的都有，在本文第一章有讲述他们的来历，有战争的俘虏，有经商的商人，有各国作为贡品的奴隶等等，不同身份的胡乐人也注定他们身份地位的不同。来到中原以后，胡乐人了解到作为乐人的身份地位是十分低下的，因此，那些本身没有奴籍或者并非罪犯之后的人就希望摆脱这种低下地位的枷锁。这种尝试在北齐时期就出现了，有很多胡乐人通过各种渠道换来开府封王的身份，这是胡乐人对于乐人身份的一种认识，并且希望通过这样的形式来改变。

史料中在记载外来乐人的时候都会带上一些鄙夷的情绪，如果统治阶级表现出对外来乐人的喜爱时，就会有一大批的朝臣开始劝诫，很多胡乐人的记载都是出现在这样的劝诫之中。不同时期的胡乐人得到的态度也是不尽相同的，在安史之乱之前，大家对胡乐人的态度是比较欣赏的，但是发生安史之乱以后对胡乐人甚至是胡人的态度都发生了变化。这样的变化在文人的身上最能体现，因为在文人的笔下开始逐渐口诛笔伐胡乐人。但是统治阶级似乎对胡乐的喜爱并没有褪去多少热情，在中晚唐时期胡乐器、胡乐人还是出现了不少。但是此时的胡乐人所演奏的音乐也发生了变化，中晚唐时期胡俗乐已经融合，很多胡乐人也是长期在中

[①] 北齐·魏收：《魏书·刑罚制》，中华书局，1974年。

原生活，所演奏的音乐也发生了变化。

胡乐人封官的事情在北齐是最为多数的，一是因为北齐的政治腐败，封官开府的人无数，二是因为统治阶级对胡乐的偏爱，因此在北齐时期的胡乐人身份上相较于其他乐人已经有明显的差异。而且中原是把罪犯的妻妾和子女归为乐人一类，胡乐人他们的身份并非是罪犯之妻之后，所以本质身份上也是有所区别的。进入隋唐以后，胡乐的魅力依旧没有减退的趋势，反而越来越热门，前朝的众多胡乐人也直接进入了隋唐宫廷之中。从唐太宗开始对乐人的赏罚制度有了明确的规定，所以不会再出现像北齐时期大量胡乐人开府封王的现象。偶尔也会有一些例外，如安叱奴这样的人，但是从整体上看也是极少数的，一旦出现统治阶级预给乐人封官的情况时，众多的朝臣都会不遗余力的进行劝诫，统治者在大部分的情况下还是会听从这些大臣的建议。

乐人总体的地位是低下的，即便是乐官，最高也就九品，乐人大部分都是奴隶的身份。但是胡乐人作为比较特殊的一个群体还是受到了统治阶级的一些优待的，从最早的曹氏一族到后来的安叱奴、尉迟璋等人，皆受到了统治阶级格外的重视。因为这些胡乐人经常在统治阶级跟前表演，所以与统治阶级的关系比较密切，统治阶级也一直想提高他们的地位。但是在士大夫的眼中，乐人可以作为闲暇消遣娱乐之用，可以赏赐金银财帛，切不能与他们相提并论，更何况同于庙堂之上，因此乐人为官的现象一直以来都遭到士大夫们的一致反对，在他们的眼中只有技能的高低没有身份的高低。

胡乐人由北齐时期大量进入中原，形成第一次的高潮。与之相对的是南朝，所受影响较小，因此胡乐在南朝并没有多大的市场，南朝基本都以俗乐为时尚。这样也形成了南北各不相同的形式。直到隋朝统一，乐工尽数得到安排，进入唐朝，胡乐才正式全面开花。唐朝本着对外开放的政策，吸引了众多胡乐人的到来，国家的军事实力也十分强盛，震慑西域各国，因此，有众多的西域小国开始了他们的朝贡，并且依着统治阶级对胡乐的喜爱，越来越多的小国开始把乐人、舞姬作为贡品，这些被作为“贡品”的胡乐人是没有任何身份地位可言的。他们的存在仅仅是“物”，是被他国送来的奴隶，可以随意的赠送，随叫随到的为统治者表演。

胡乐人与其他外来乐人的地位是有所差别的，其他地区的乐人虽然也是隋唐时期多元音乐的组成部分，但是他们的地位明显比胡乐人要低下，他们的音乐也没有成为潮流，只是偏居一隅的特色，在十部伎当中也只占有极少数。在史料中比较著名的，有影响力的乐人也未见记载。可见，音乐不够流行那么乐人就更加的不受重视。

隋唐时期来到中原的外来乐人有很多，除了胡乐人之外，有高丽乐人、天竺乐人、突厥

乐人等等来自四面八方的乐人，这些乐人也带来了属于他们国家的音乐，但是并没有在中原获得胡乐一般的反响，因此这些乐人也并没有受到统治阶级过多的关照，没有得到达官贵人的欣赏，在民间的表演也是极少数的，偶有演出也是在规定的场合，有限定的时间，与胡乐这种随时随地演出的形式和强大的流行趋势无法相比。胡乐是一种极具吸引力的音乐，置身音乐中有一种感官的刺激，所以能够被更多的人接受，胡人生性能歌善舞，所以他们如论在什么场合都可以展现他们的音乐技能，不像其他地区的乐人需要场合、人员、乐器等全部到位的情况下才可以演奏音乐，这种音乐受到了拘束，久而久之便失去了兴趣。胡乐人在各地都不断展现出他们自身的技能，因此就受到了越来越多人的追捧，这与他们传播的方式也是相关的。正因为他们的受众人员较多，那么他们的表演就越发有价值，其价值的上升使得地位也有所提高，所以在同为外来乐人的情况下，胡乐人的地位要比其他地区的乐人更胜一筹。

胡乐人内部之间的地位也是存在很大差异的，昭武九姓诸国的乐人由于来到中原的时间比较早，而且在北齐就已经受到了统治阶级的追捧，因此在北齐就有很多的乐人为官，这为他们在之后的音乐生涯中带来了很多的好处，昭武九姓诸国的乐人大多数是家族式的传承方式，所以一直到隋唐时期，他们作为乐人的身份地位一直高于其他地区的胡乐人。当然在昭武九姓内部也是有差异的，最有地位的当属曹国乐人，因为他们的根基最深，在历史中出现的名人也最多，所以在整个昭武九姓胡乐人中，曹国乐人的身份地位也是最高的。其次是康国乐人和安国乐人，这两国的乐人记录虽然不多，但是出现的人物都是极具分量的，而且两国的政治、军事实力也是昭武九姓诸国当中最强的，所以他们的乐人也有一定的依靠。其余诸国的乐人虽然也有，但是论身份地位与这几个国家还是相距甚远的。

其次是龟兹乐人，由于龟兹乐是当时最流行的音乐，所以更多的龟兹乐人受到了优待，从苏祗婆开始，到后来的白明达，白智通等人都是在历史的长河中留下深刻足迹的人物。龟兹乐人之中的苏祗婆是跟随阿史那皇后来到中原的，所以刚开始他们就是皇后的陪嫁品，比一般身份的乐人多一个身份，也就多一级地位。前朝遗留下来的乐人中本身就存在着身份的差异，所以在进入隋唐以后，一些有才能的乐人依然被皇帝所重用。

胡乐人内部地位的差别也与国力、与中原的关系上有关，国力强盛的国家，其乐人来到中原以后也会受到一定的礼遇，如果没有很强悍的背后实力，作为奴隶或贡品的乐人，其身份地位就相对低下。

小结

隋唐时期乐人众多，在鼎盛期的记录仅宫廷乐人就达到三万多人，这些乐人中胡乐人虽然占据了一定的比例，但是与中原乐人的数量相比还是相差甚远的。胡乐人之所以占据一定的比例，相比其他地区乐人要多主要是因为胡乐受到了很大的欢迎，对胡乐表演的需求量变大，胡乐人的数量也随之发生改变。其中还有一部分的中原乐人为了迎合统治阶级的喜爱，也会学习胡乐。大唐盛世之下能够包容来自五湖四海的音乐形式，胡乐在当时属于外来音乐中最受欢迎的一种。隋唐大部分的乐人还是中原的固有乐人，胡乐人只是相较于其他外来乐人的数量较为突出，比其他外来音乐更加受欢迎。

关于乐人的地位问题上，统治阶级与朝臣士大夫之间是存在矛盾的，士大夫一直要维护作为士人阶层的身份地位，认为像乐人这样的身份是低下的，可以欣赏他们的表演，给予钱财的赏赐，但是绝对不能与他们这种阶层的人“比肩而立”。胡乐人进入中原以后就出现了两种情况，一种是地位极其低下的奴隶，贡品，他们的存在就如货物一般，隋唐时期有许多西域小国的贡品中会出现乐人、舞人，说明这些和物品一起进贡而来的人，对于常人而言就如物品一般。另一种是技能突出的胡乐人，这些人长期在统治者身边演出，深受统治者的喜爱，因此在地位上与那些“贡品”是有本质差别的，他们刚开始的身份也是“贡品”或者战俘、商人等，但是通过努力与技能的展示，已经获得了肯定，赢得了统治阶级的欣赏。因此同样作为胡乐人在地位上却出现了高低不等的现象。

第三章：隋唐时期胡乐人对音乐的贡献及影响

胡乐人进入中原是一个动态的过程，每个时期都有新的胡乐人随着丝绸之路来到中原，也有在中原的胡乐人返回西域各地，或是定居在中原的胡乐人世代传承着这些技艺，这些人组成了一个庞大的胡乐人集体。不能说胡乐的到来掩盖了华乐的光彩，只能说胡乐的到来让华乐愈发丰富。胡乐就如同一股强劲的流行之风，渗透到中原音乐的各个领域之中。

第一节　胡乐人对宫廷音乐的贡献及影响

胡乐人最先冲击的应该是宫廷音乐，从作为贡品被送入中原以来，宫廷中的胡乐人一直有着特殊的存在价值，在宫廷外来乐中占据了很重要的地位，同样作为外来音乐，胡乐的地位比起其他地区还是有明显的优势。首先从十部伎的阵势来看，西域音乐占据了半壁江山，胡乐从数量上就已经比其他地区音乐更丰富。其次从魏晋南北朝开始，胡乐就一直受到统治

阶级的欣赏与推崇，这种由上而下的传播方式使得胡乐迅速在中原传播开来。胡乐人也因为中原人民对胡乐的偏爱而大肆进入中原，或贸易或定居。许多胡乐人进入宫廷之后长期供奉在统治者身边，直接影响了统治者对外来音乐的看法。

供奉于朝廷的这些胡乐人，他们的音乐技能是最为显著的。统治者必然希望胡乐人能够演绎他们所擅长的音乐，这些能够进入宫廷音乐机构中的胡乐人，在音乐技能上都是佼佼者，代表着西域各地最具特色的音乐。隋唐时期的宫廷音乐机构很多，分管不同的音乐活动，如：太常寺、梨园、教坊等，特别是隋唐时期，对音乐机构的功能、人员的安排、节目的表演都有明确的规定，虽然这期间不同的机构有着不同程度的改变，里面的乐官与乐工也随着岁月的交替在不停的更迭，但是其主要的演出方向还是没有多大差异的。如太常寺还是以雅乐演出，祭祀礼仪为主；教坊以俗乐演出为主。胡乐人主要出现参与到宫廷宴会的演出，十部伎的演出等，以表演胡乐为主。自魏晋南北朝起就有大量的胡乐人存在于宫廷之中，所以这些乐人也随着时代的变迁流入了隋唐时期的宫廷之中。前朝遗留的胡乐人已经为胡乐的传播作出了很多的贡献，让许多统治阶级见识到了胡乐独特的魅力，因此进入隋唐时期以后，也自然而然对胡乐有比较熟悉的情感，在之后的胡乐传播中起到了积极的推动作用。

胡乐人在宫廷的演出中屡屡获得统治阶级的赏识，在器乐、声乐、舞蹈等各方面都对中原固有文化有着深远的影响。胡乐人通过不同的音乐形式诠释着胡乐的魅力，如：苏祇婆带来的西域“五旦七声”乐调理论，这一理论对后来的中原乐律体系产生了很大的影响，促进了隋唐时期重要的燕乐二十八调的产生。之后雅乐的改革中不断有胡乐的成分渗透，形成了雅带胡味的状态，这些变化主要是统治阶级录用了很多的胡乐人理论家和作曲家，如曹妙达、白明达、裴神符等，他们创作了众多的乐曲，而且这些乐曲一度成为了当时经常演奏的曲目，他们所做的乐曲影响了雅乐和燕乐，也促进了胡俗乐的不断融合。像这样的胡乐人作曲家在宫廷之中有很多，他们不但会作曲、演奏，还在宫廷中负责教习，这是胡乐更大范围传播的一个重要途径，在他们的教习之下，更多的乐人接受了他们的教育。胡乐人中的佼佼者不仅给其他乐人做教习，还会给很多的达官贵人或王子公主做教习。在太平公主出土的墓志当中就提到了王长通是太平公主的琵琶老师，传授琵琶的技艺，虽然墓志的目的是在赞颂太平公主的聪慧好学，但是我们间接的了解到了王长通在宫廷中的身份地位，以及统治阶级对他的信任。这样的教习直接影响了下一代的上位者对胡乐以及胡乐人的看法。

胡乐人在进入中原的时候也带来了大量的胡乐器，如琵琶、箜篌、筚篥等，这些胡乐器是胡乐得以兴盛发展的一个关键。这些胡乐器刚进入中原，所演奏的人自然是这些胡乐人，通过胡乐人的不断传播，这些胡乐器才得以在中原立足发展。特别是琵琶，最著名的当属曹

氏一族的乐人，从南北朝时期到唐末形成了一股强大的势力，家族式的传承方式稳固的影响了隋唐时期对琵琶的认识。疏勒乐人裴神符改变了琵琶的演奏方式，改用手弹的方式，这一琵琶演奏方式也一直流传到了今日。又如筚篥这样的乐器，典型的西域传来乐器，其声本就独特，胡乐人在中原演奏筚篥的时候往往会引来众多的人驻足观看，随着筚篥的不断发展，中原乐人甚至一般的平民都开始学习筚篥。所以才有像王麻奴这样的中原乐人，被推为“河北第一手”，在西域音乐演奏的组合中也是一件常用的乐器。

胡乐人在史官的眼中往往是负面的形象，后代的史官在评述前代胡乐人的时候常会称其为“妖胡”。史官本身对于胡乐人的不屑也使得他们在记录中难免会有所忽视，有失偏颇，史籍的记载中对于音乐、仪礼的细节都是明确描述的，如什么样的活动用什么样的乐器，品种、数量，乐人的穿着，配饰等等，但是对于身份卑贱的乐人却鲜少提及，即使有乐人为官这样的现象，他们也是以鄙夷的口气一带而过，更何况没有任何地位的普通乐人。这也是为什么当时胡乐如此兴盛但是只能找到极少数胡乐人事迹记载的原因。

轮值制是乐人在宫廷中任职的一个重要形式，所谓轮值制简单来说就是在规定的时间内在宫廷中任职，任职完以后可以回到自己的所在地，从事与一般百姓一样的工作，等待下一次的轮值。这种轮值其实在一定程度上与徭役是一样的，只是其他人的徭役是从事一些劳务活动，而他们的徭役就是为统治阶级表演。轮值期间，这些乐人会被派送到不同的地方学习、排练、考核，他们之间互相接触，因此在胡乐盛行的宫廷当中，其他乐人也学会了很多胡乐的技能，为胡乐大肆向民间传播提供了条件。在这些轮值的乐人回到家乡之后，胡乐自然也被带到了当地，这也可以看成是宫廷胡乐人在民间传播胡乐的一个间接贡献。

宫廷乐人中还有一部分是皇帝身边侍奉的人，即所谓的嫔妃，这些人中很多都是音乐才能出众的人。玄宗皇帝爱好音乐众所周知，他的后妃之中能歌善舞的也是极多，他的宠妃杨玉环就是一位乐舞才艺兼备的人。后妃中能够得到皇帝垂青的大多也是才艺能力卓绝的人。在杨贵妃光芒万丈的情况下，依然有很多后妃获得了皇帝的垂青，可见当时作为后妃之一，对音乐的领悟与理解也成为一项必备的技能。《碧鸡漫志》：“张红红……召入宜春院……宫中号记曲小娘子，寻为才人。”[①]在宫廷中的乐人，由于其技能突出，得到了皇帝的宠信，就有机会脱离乐人的身份，但这也是极少数的人，大部分作为贡品的胡乐人最终只能以奴隶的身份侍奉在宫廷之中，或者是统治阶级把他们作为赏赐之物给予有功的大臣或者将领。在胡乐人中只有北齐时候的曹昭仪是因为音乐的才能获得了皇帝的宠爱，被封为昭仪，皇帝甚至

[①] 唐·段安节：《乐府杂录》（与《羯鼓录》、《碧鸡漫志》合为一本），中华书局，1958年。

还特地为她建了隆基堂。但是乐人的身份地位本来就低下，即使被皇帝宠信，没有家族强大势力的支撑也无法在后宫之中站稳根基，当时一同送入宫廷的还有曹昭仪的姐姐，就是因为忤逆了皇帝的意愿就被处以“剥面皮”的刑罚，曹昭仪也因为没有强大的靠山最终被陆蕴陷害致死。

隋唐时期各国敬献的舞姬、歌女不在少数，在宫廷之中这些人也是很重要的胡乐传播者，特别是像唐玄宗这样的皇帝，大家都熟知他对音乐的喜爱，为了迎合皇帝的喜爱，在唐玄宗统治时期就有很多关于敬献乐人的记录。宫廷中的后妃们也会循着皇帝的喜爱而去学习各种音乐技能。

玄宗朝时期的教坊是当时音乐家们的聚集之地，教坊从建立到发展经历了一段很长的时间，内部也在发生着变化。教坊中以女性乐人为主，只有极少数的爬杆家、跟斗家是由男性来担当，与梨园中的情况不同。梨园中的乐人大部分是乐人子弟，属于乐人中的佼佼者，由皇帝亲自来教习，称为“天子门生”，身份地位可见一斑。在教坊中不乏有胡乐人，可惜史料中并没有明确指出哪些是胡乐人。以下是根据《教坊记》的记载总结的乐人及其技能。

表九：教坊记乐人（盛唐时期）（图表根据《教坊记》所述完成）

姓名	技能
黄幡绰	善傈弄
张少娘	善歌舞、踏摇娘
庞三娘	善歌舞，化妆
颜大娘	善歌舞
魏二	歌舞甚拙
裴大娘	善歌
任大姑子	善歌
任二姑子	善歌
任三姑子	善歌
任四姑子	善歌
永新	善歌
谢大	善歌乌夜啼
侯大	善竿木
赵解愁	善竿木
范大娘	善竿木
王大娘	善戴百尺竿
裴承恩	善筋斗
某小儿	善筋斗
吕元真	善鼓
唐崇	善宣赞
许小客	长入人
李鹤年	善歌

李龟年	善歌
何满子	善歌
御史娘	善歌
柳青娘	善歌
谢阿蛮	善舞凌波曲
容儿	善弄钵头
要娘	善歌
悖拏儿	善舞
那胡	善舞柘枝
阿布思妻	善弄参军椿
宋娘	善歌及鼓，能作曲
祁娘	善歌及笛
冯正正	善鼓
心儿	善鼓
高大山	善鼓
李不籍	善鼓
江张生	善鼓
李阿八	善鼓架
李郎子	善歌清商
莫才人	善秦声
念奴	善歌
陈九	善舞浑脱
王令言	隋大业末，乐人，琵琶
白明逵（白明达）	高宗时期，造道曲，道调，乐工
卫子夫	善歌，汉朝时期
赵飞燕	善舞，汉朝时期

《教坊记》记录的是玄宗朝时期教坊的一些活动情况，其中提及 48 位乐人，从表中可以看出，乐人分类清晰，善歌、善舞、善乐器的都有。教坊中有没有胡乐人史料并没有记载，但是其中有一位善柘枝舞名叫“那胡”的人，虽然没有说他是胡人，但是从他的姓名和擅长的舞蹈可以推断应当是教坊中的一个胡人舞者。如上表所记载的 48 人中，在教坊任职的有 44 人，从名字来看有几人明显不是中原人，如：悖拏儿、那胡、阿布思妻，那么说明在教坊中也存在着外来乐人，来到中原的胡乐人也是可能进入教坊的。教坊乐人众多，胡乐又是当时最为兴盛的外来音乐，那么胡乐人存在于教坊中也是很自然的事情。从上述的记录中，教坊活动主要从事歌舞表演，且女性乐人居多，其中已婚的妇女也是可以进入教坊工作的，如《教坊记》所记载的阿布思妻、苏五奴妻子张少娘等，说明不是单一的未婚女性的工作场所。他们各自有擅长的技能，但是也有一些技能稍拙者。说明教坊在总体的技能水平上与梨园乐人是有差距的。

《乐府杂录》一书成书于唐末，作者段安节本人也十分精通音律，又官居要位，对当时

唐代的整个音乐概况有一定的了解。在《乐府杂录》中所描述的乐人大部分是中晚唐时期的乐人。

表十：乐府杂录乐人（图表根据《乐府杂录》所述完成）

姓名	朝代	技能	官职
段安节	唐末乾宁中人	善乐律，能自度曲	吏部郎中
韦青	盛唐明皇朝	歌	金乌将军
许和子（永新）	盛唐开元中	歌	内人
张红红	盛唐大历中	歌	才人，昭仪
天顺曾	中唐贞元中	歌	御史娘子
李贞信	中唐元和长庆	歌	
米嘉荣	中唐元和长庆	歌	
何戡	中唐元和长庆	歌	
陈意奴	中唐元和长庆	歌	
陈幼奇	晚唐武宗朝	歌	
南不嫌	晚唐武宗朝	歌	
罗宠	晚唐武宗朝	歌	
陈彦晖	晚唐咸通中	歌	
公孙大娘	盛唐开元中	善舞剑器	
黄幡绰	盛唐开元中	参军，造谱（拍板）	
张野狐	盛唐开元中	参军	乐人
李仙鹤	盛唐开元中	参军	
曹叔度	晚唐武宗朝	参军戏，俳优	
刘泉水	晚唐武宗朝	参军	
范傳康	晚唐咸通	弄假妇人	
上官唐卿	晚唐咸通	弄假妇人	
吕敬遷	晚唐咸通	弄假妇人	
孙乾	晚唐大中	俳优	
刘璃缾	晚唐大中	俳优	
郭外春	晚唐大中	俳优	
孙有熊	晚唐大中	俳优	
刘真	晚唐僖宗朝	弄婆罗门	教坊
康迺	晚唐大中初	俳优	
李百魁	晚唐大中初	俳优	
石宝山	晚唐大中初	俳优	
范晖		善弹古曲陌上桑	
石崇		善弹古曲陌上桑	
谢奕		善弹古曲陌上桑	
贺怀智	中唐贞元中	琵琶	
康昆仑（徒）	中唐贞元中	琵琶	
段善本（师）	中唐贞元中	琵琶	
王芬	中唐贞元中	琵琶	
曹保（祖父）	中唐贞元中	琵琶	

曹善才（父）	中唐贞元中	琵琶	
曹纲（子）	中唐贞元中	琵琶	
裴兴奴	中唐贞元中	琵琶	
廉郊（曹纲徒）	晚唐武宗朝	琵琶	乐吏
杨志（徒）	中唐贞元中	琵琶	乐史
杨志姑妈（师）	中唐贞元中	琵琶	宣徽弟子
郑中丞	中唐文宗朝	胡琴	内人
米和（米嘉荣儿子）	晚唐咸通中	琵琶	
王莲儿	中唐咸通中	琵琶	
李青青	中唐元和至太和中	筝	
龙佐	中唐元和至太和中	筝	
常述本	晚唐大中	筝	
史从	中唐大中	筝	
李从周（李青青孙子）	中唐大中	筝	
丽玉		箜篌	
张小子	中唐咸通中	箜篌	
季齐皋	中唐太和中	箜篌	乐史
徐相姬	中唐太和中	箜篌	
尉迟章	中唐太和中	笙	
范汉恭	晚唐宣宗朝	笙	
范宝师	中唐宣宗朝	笙	
李谟	盛唐开元中	笛	
尉迟青	中唐德宗朝	觱篥	
王麻奴	中唐德宗朝	觱篥	
黄日迁	中唐元和长庆中	觱篥	
刘楚才	中唐元和长庆中	觱篥	
尚陆陆	中唐元和长庆中	觱篥	
史敬约	晚唐大中	觱篥	
赵璧	中唐贞元中	五弦	
白傅	中唐贞元中	五弦	
冯季皋	晚唐咸通	五弦	
郭道源	晚唐武宗朝	方响，击缶	凤翔府天兴县丞，太常寺调音律官
吴缤	晚唐咸通中	方响	鼓吹署丞，本为朱崖李太尉家乐人
异蠙	晚唐咸通中	方响，击缶，击瓯	鼓吹署丞，调音律官
雷生	中唐贞元中	琴	
贺若夷	中唐太和中	琴	
甘熏	中唐太和中	琴	
张隐声	晚唐大中初	阮咸	待诏
花奴	盛唐明皇朝	击鼓（羯鼓）	汝阳王
王文举	晚唐咸通中	击羯鼓，弄三杖	皇帝师
赵长史	晚唐武宗朝	击鼓	

康老子		酷好声乐	
黄米饭	中唐长庆中	馔曲	乐工
辛骨黜	晚唐宣宗朝	俳儿	
郭郎		俳儿	
胡二子	盛唐明皇时	歌	
骆供奉	盛唐明皇时	歌	梨园

《乐府杂录》所记录的85位乐人当中可考证的胡乐人17人，在整个乐人的比例中也算是很大的，中唐以后胡俗乐逐渐融合，这么多的胡乐人被《乐府杂录》记载下来，说明当时胡乐人在中晚唐时期还是受到一定程度的喜爱和欢迎的，胡乐人在安史之乱以后被大量的放出宫廷，自谋生路，在这个过程中胡乐人发挥他们音乐的特长，在声乐、器乐等方面都有不少突出表现的人。他们涉及很多的领域，如歌、琵琶、筚篥、俳优等，都是具有胡乐特色的，并且有不少胡乐人参与音乐的创作，进一步促进了胡俗乐的融合。

第二节　胡乐人对民间音乐的贡献及影响

所谓的民间胡乐人只是相对于宫廷而言的，除去在宫廷中任职的这些胡乐人以外，剩下的都归为了民间胡乐人，其中也包括一些达官贵人家中所豢养的家伎。在官撰史籍的记载中，大部分的乐人都是宫廷中的乐人，极少有对民间乐人的记录，但是在隋唐时期，大量的诗文传记中却真实的记录了当时民间乐人的活动情况。特别是唐代的诗文，注重写实，透过这些诗文能够更好的了解当时乐人在民间的活动情况。胡乐人作为当时比较受欢迎的群体，受到了大量文人墨客的追捧，因此在唐诗中有很多诗人都描述了胡乐人的点点滴滴，这些描述使得胡乐人的形象比史籍的记载更加鲜活，更具生命力。

诗人中也有很多达官显贵，他们记录中还有一部分的家养乐人，就是所谓的家伎，这些乐人虽然把他归属于民间乐人一类，但是其中有不少的乐人原来是在宫廷中任职的，只是统治者把他们犒赏给了立功的大臣或将领，他们由原来的宫廷乐人变成了家伎。这些乐人在音乐技能方面突出，在许多达官贵人的宴会上诗人大多会以他们的演技为题材，为他们的表演赋诗一首，以赞扬乐人的技能或是展示自身的才情，亦或是感慨一下人生，评论一下时政等等。隋唐时期音乐文化异常发达，诗人们的欣赏品味也得到了很好的提升，因此许多诗人对于音乐的鉴赏能力是十分强的，特别像李白、白居易这类诗人，他们的鉴赏能力不输于一个真正的音乐家。他们本身对胡乐就有自身独到的见解，因此在他们笔下的乐人都是当时音乐届的风云人物，他们也写了很多关于胡乐人的演奏场景，并且抒发了他们的感想，他们也可

以算是当时最权威的音乐评论人，最能体现出当时的音乐审美倾向。

表十一：《全唐诗》乐人(图表根据《全唐诗》所述完成)

作者	篇名	乐人姓名	技能
刘希夷	【嵩岳闻笙】	刘希夷	琵琶
孟浩然	【听郑五愔弹琴】	郑五愔	琴
李颀	【听安万善吹觱篥歌】	安万善	筚篥
李颀	【听董大弹胡笳声兼寄语弄房给事】	董大（董庭兰）	琴
李白	【月夜听卢子顺弹琴】	卢子顺	琴
李白	【听蜀僧浚弹琴】	蜀僧浚(仲浚公)	琴
李白	【金陵听韩侍御吹笛】	韩侍御	笛
常建	【听琴秋夜赠寇尊师】	寇尊师	琴
杜甫	【观公孙大娘弟子舞剑器行】	公孙大娘、李十二娘（弟子）	舞剑
杜甫	【江南逢李龟年】	李龟年	筚篥、羯鼓、歌、作曲
李端	【赠李龟年】	李龟年	筚篥、羯鼓、歌、作曲
杜甫	【听杨氏歌】	杨氏	歌
刘晏	【咏王大娘戴竿】	王大娘	戴竿
戎昱	【听杜山人弹胡笳歌】	杜山人（杜陵）董庭兰弟子	琴
顾况	【李供奉弹箜篌歌】	李供奉（李凭）	箜篌
顾况	【郑女弹筝歌】	郑女	筝
顾况	【刘禅奴弹琵琶歌】(感相国韩公梦)	刘禅奴	琵琶
顾况	【听刘安唱歌】	刘安	歌
韩愈	【听颖师弹琴】	颖师	琴
李贺	【听颖师琴歌】	颖师	琴
李绅	【悲善才】	曹善才	琵琶
白居易	【秦中吟十首・五弦】(一作五弦琴)	赵叟（赵璧）	五弦琵琶
白居易	【五弦弹一恶郑之夺雅也】	赵叟（赵璧）	五弦琵琶
元稹	【和李校书新题乐府十二首・五弦弹】	赵叟（赵璧）	五弦琵琶
白居易	【小童薛阳陶吹觱栗歌】(和浙西李大夫作)	薛阳陶	筚篥
罗隐	【薛阳陶觱篥歌】	薛阳陶	筚篥
白居易	【和微之听妻弹别鹤操，因为解释其义，依韵加四句】	白居易妻	琴
白居易	【江南遇天宝乐叟】	天宝乐叟(梨园乐工)	琵琶、法曲
白居易	【琵琶引】	长安倡女，教坊乐人，师从曹、穆二善才	琵琶
白居易	【醉歌】(示伎人商玲珑)	商玲珑	歌
白居易	【问杨琼】	杨琼（杨播）	歌

元稹	【和乐天示杨琼】	杨琼（杨播）	歌
薛逢	【听曹刚弹琵琶】	曹刚	琵琶
白居易	【听曹刚琵琶兼示重莲】	曹刚、重莲	琵琶
刘禹锡	【曹刚】	曹刚	琵琶
白居易	【伊州】	小玉（白居易所养歌妓）	歌
刘禹锡	【和乐天南园试小乐】	红萼、紫房（白居易所养歌妓）	歌
白居易	【南园试小乐】	红萼、紫房（白居易所养歌妓）	歌
白居易	【代琵琶弟子谢女师曹供奉寄新调弄谱】	曹供奉	琵琶
刘禹锡	【泰娘歌】	泰娘（韦尚书家主讴者）	琵琶、舞惊鸿、歌
刘禹锡	【听旧宫中乐人穆氏唱歌】	穆氏	歌
刘禹锡	【与歌者米嘉荣】	米嘉荣	歌
刘禹锡	【与歌者何戡】	何戡	歌
刘禹锡	【与歌童田顺郎】	田顺郎	歌
刘禹锡	【田顺郎歌】	田顺郎、御史娘	歌
皎然	【奉和裴使君清春夜南堂听陈山人弹白雪】	陈山人	琴
元稹	【何满子歌】(张湖南座为唐有态作)	何满子	歌
白居易	【杂曲歌辞·何满子】	何满子	歌
元稹	【琵琶歌】(寄管儿，兼诲铁山。此后并新题乐府)	李管儿、贺怀智、段善本、康昆仑、曹善才	琵琶
贾岛	【听乐山人弹易水】	乐山人	琴
杨巨源	【听李凭弹箜篌二首】	李凭	箜篌
李贺	【李凭箜篌引】	李凭	箜篌
刘禹锡	【和浙西李大夫霜夜对月，听小童吹觱篥歌，依本韵】	侯家小儿	筚篥
李贺	【申胡子觱篥歌】	申胡子	筚篥
温庭筠	【觱篥歌】(李相妓人吹)	李相妓	筚篥
卢仝	【听萧君姬人弹琴】	萧君姬	琴
杜牧	【张好好诗】	李好好	笙
李涉	【听多美唱歌】	多美	歌
温庭筠	【弹筝人】	弹筝人	筝、教学
温庭筠	【郭处士击瓯歌】	郭处士	击瓯
陈陶	【西川座上听金五云唱歌】	金五云	歌
张祜	【杂曲歌辞·千秋乐】	赵解愁	长竿
张祜	【李谟笛】	李谟	笛
张祜	【邠王小管】	邠王	小管

张祜	【春莺啭】	杨贵妃	舞
张祜	【邠娘羯鼓】	邠娘、冬儿、贞贞	羯鼓
张祜	【耍娘歌】	耍娘	歌
张祜	【悖拏儿舞】	悖拏儿	舞
张祜	【雨霖铃】	张徽	谱新曲
张祜	【楚州韦中丞箜篌】	韦中丞	箜篌
张祜	【王家琵琶】	王家乐人	琵琶
张祜	【听筝】(一作题宋州田大夫家乐丘家筝)	田大夫家乐人	筝
张祜	【李家柘枝】	李家乐人	舞柘枝
张祜	【玉环琵琶】	杨玉环	琵琶
张祜	【王家五弦】	王家乐人	五弦琵琶
张祜	【听薛阳陶吹芦管】	薛阳陶	芦管
张祜	【孟才人叹】	孟才人	歌
张祜	【听岳州徐员外弹琴】	徐员外	琴
李山甫	【赠弹琴李处士】	李处士	琴
韦庄	【赠峨嵋山弹琴李处士】	李处士	琴
司空图	【剑器】	公孙大娘	舞剑
曹邺	【听刘尊师弹琴】	刘尊师	琴
吴融	【李周弹筝歌】(淮南韦太尉席上赠)	李周	筝
元稹	【小胡笳引】(桂府王推官出蜀匠雷氏金徽琴请姜宣弹)	姜宣	琴

上述表格是根据《全唐诗》中出现乐人的诗文摘录下来的，其中有一小部分是宫廷乐人，绝大部分还是描述民间乐人，特别是家伎。乐人是许多诗人创作诗文的灵感之一，他们喜爱音乐，从赏乐中品味人生的酸甜苦辣，或借助音乐来评论时政、生活。《全唐诗》中共有 84 首诗文是直接描写乐人的，在其他的诗文中也会提及乐人，但是并没有作为主要的描写对象，这 84 首诗文中共涉及乐人 81 名，其中胡乐人 10 人，皆是当时比较著名的乐人，也有宫廷胡乐人。因为这批文人同时也有很多是朝廷重臣，在宫廷宴会中见识胡乐人的表演实属常事。描述最多的当属家伎，这是当时的一种风气，来往于达官贵人的家宴中得来灵感。音乐是他们抒发情绪的一个渠道，每当在描述胡乐人的乐舞表演时，无不都是赞叹声一片，惊艳他们与众不同的音乐表达形式，一种有别于中原音乐的温婉，体现了异域的热情与奔放。在安史之乱之前，大多数的诗人对胡乐人的态度都是欣赏加喜爱的，但是安史之乱以后，很多诗人的笔下就逐渐开始对胡乐人进行了讨伐，认为正是这样一批妖胡惑主，才会引来了战争，对胡乐人本身的技能没有怀疑，但是对于胡乐的态度却由欣赏和喜爱变成了鄙视与唾弃，胡乐人在中原想要有更好的发展空间也越发困难。站在政治的角度，许多的诗人对统治者钟爱胡

乐持反对的看法，但是对于胡乐本身的吸引力还是持肯定态度的，胡乐的美是他们一致认同的。在诗人评价胡乐霍乱朝廷、迷乱统治者心智的时候，对于胡乐本身都是持肯定态度的，没有人描述胡乐是不堪入耳的音乐。正是因为这样的与众不同，诗人才在文中不断提醒统治者要节制，不可被这样的音乐迷乱了心智。

乐人和诗人之间存在着很微妙的关系，诗人希望通过乐人精湛的表演获得创作的灵感，乐人也希望在诗人的手中获得他们绝妙的佳句来使得他们的音乐更加丰富。他们的结合是建立在音乐往更高层次发展的基础之上。隋唐时期乐人很时兴向诗人购买诗文，然后填入乐曲之中吟唱，一首好的诗文出现，都会有大量的乐人前去求购，特别是李白与元稹的诗文。柏红秀在其论文《论乐人与元白诗歌的传播》一文中，详述了乐人与诗人之间相互依存的关系，胡乐人也在这样的行列之中。在很多的诗文中都有描写乐人擅长演唱“某曲”，这所谓的“某曲”应该可以理解为一种音乐风格，它有固定的曲调，可以按照这样的曲调填词演唱。那么胡乐也有其特殊的风格，按照隋唐时期所流行的填词入乐的办法，胡乐人应当也会善唱“某曲”，胡乐人的“某曲”应该就是很纯正的胡乐曲调了。

民间乐人当中还有一部分不可忽视的胡乐人就是胡姬，他们是以奴隶或贸易者的身份进入长安，在酒肆青楼等地方生存，加上隋唐时期诗人狎妓成风，因此留下了很多关于胡姬的诗篇，为今天更好的研究胡乐人中的特殊一支——胡姬，提供了很好的参考。胡姬早在汉代甚至之前就已经进入中原地区，东汉辛延年在其诗文《羽林郎》这样写道：“昔有霍家奴，姓冯名子都。依倚将军势，调笑酒家胡。胡姬年十五，春日独当垆。”[①]从这段诗文中可以看出，在东汉时期，这些胡姬就已经开始倚门卖酒，只是当时是极少数的一批人，她们只是作为一个西域的特殊符号存在，并没有像隋唐时期这么受欢迎。大多数的胡姬在当时仅仅倚楼卖酒，汉代葡萄酒的酿造技术还并未传入，所以许多人仅是寻酒而去的，当时的胡姬与音乐的关系甚微。汉代对胡乐的认知度和受欢迎程度也远不及唐代，胡姬也就如一般的商人一样存在。而且当时的胡姬很多时候无奈于自身的技能不被欣赏而转学中原音乐来吸引客人。然而隋唐时期的胡姬她们存在的价值已经远远超出了卖酒这种商业行为，她们从事很多的歌舞表演，吸引了一大批达官贵人、文人墨客，甚至是一般的百姓。胡姬成为区别于中原传统音乐表演的另外一种特色，她们的性格热情奔放，也有别于中原女性的内敛，从一定程度上冲击了当时中原的礼教文化。

描述胡姬的诗句最多的当属李白，李白很多的诗文都落在了胡文化的研究上，对于胡乐

[①] 宋·郭茂倩：《乐府诗集（全四册）》卷六十三，第910页，中华书局，1979年。

他也有很多自身的见解，像胡姬这样有特色的群体，他接触了很多，如："落花踏尽游何处，笑入胡姬酒肆中。"[①]这句充分描写了当时李白对于胡姬的喜爱，胡姬主要的出入场合大多就在酒肆之中。因为西域地区盛产葡萄美酒，葡萄酒的买卖也是西域胡商的交易收入之一。通过这些别具特色的胡姬倚门卖酒，吸引中原地区的顾客。许多胡姬就是因为这个原因而来到中原的，她们到达中原以后令很多的诗人流连忘返，李白在诗中也写到："胡姬貌如花，当炉笑春风。笑春风，舞罗衣，君今不醉欲安归。"[②]说明当时胡姬在酒肆中的作用就是卖酒赔笑，从事一些歌舞表演。当然胡姬所表演的歌舞是具有自己地区特色的胡乐舞，所以才吸引了众多诗人的眼光。贺朝曾经写过一篇《赠酒店胡姬》的诗文："胡姬春酒店，弦管夜锵锵。红铺新月，貂裘坐薄霜。玉盘初鲙鲤，金鼎正烹羊。上客无劳散，听歌乐世娘。"[③]诗中描述了胡姬所在的酒店中充满了胡俗的味道，许多人都喜欢去往这样的酒店，感受异域的情调。诗人在酒过三巡之后往往自诩风流，会留下一些赞美胡姬美貌或者才艺出众等的诗篇，纯属娱乐，兴致所至，但是也更真实的反应了当时一种生活的状态和胡姬受欢迎的程度。胡姬之所以受欢迎还有一个原因是他们的思想观念有别于中原妇女，她们热情奔放，没有中原妇女娇羞内敛的思想。特别是在昭武九姓地区的粟特妇女，她们的婚姻都是自由的，人也是自由的，她们如果不满意自己的婚姻可以随时解除婚姻合同，如果丈夫受到惩罚，妻子和儿子是不受牵连的，这与中原的连坐制度有很大的差别。近来在穆克山（塔吉克斯坦境内）出土的一份粟特文书中就有关于一个妇女写给自己丈夫的一封书信，其内容就是告知丈夫，由于他的不负责任，女儿被迫卖到北方去牧羊，自己也来到中原成为了奴仆，鉴于这些原因，这位妇女要和他解除关系，并在信的末尾还咒骂自己的丈夫。这在中原妇女固有的思想观念中是不可能的，古代妇女向来有出嫁从夫的观念，只有男人休妻，女人是没有主动权的。正因为这种思想观念的不同，造就了胡姬不一样的魅力，使得大量中原人对他们趋之若鹜。

胡姬善于歌舞，特别是西域流行的三大舞蹈：胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞，这三种舞蹈在许多的诗词中都被反复的提到，凡是看过这些舞蹈的人都逃不过其魅力的影响。尽管许多诗人认为这些是迷惑君主的舞蹈，但是中原地区还是兴起了学习胡旋舞的一个热潮，胡姬在演绎西域乐舞的时候自然是个中高手，她们依靠自己的才艺在中原谋得一席生存之地。

胡姬的来源主要有以下几种：一是贩卖而来的奴隶，二是战争之后的战俘或流民，三是进贡而来的乐人，四是通过丝绸之路来到中原谋生的人。除了进贡而来的乐人直接进入宫

---

① 清·彭定求：《全唐诗》之李白《少年行二首》，卷一六五，第1710页，中华书局，1999年。
② 清·彭定求：《全唐诗》之李白《前有一尊酒行二首》，卷一六二，第1687页，中华书局，1999年。
③ 清·彭定求：《全唐诗》之贺朝《赠酒店胡姬》，卷一一七，第1182页，中华书局，1999年。

廷和少量的战俘会被送往宫廷之中，其他胡姬大都出没在民间，她们的出现为民间胡乐的发展提供了条件。她们的出现也许是为了生计，但是却在她们的影响下中原人士逐渐喜爱上了这些胡姬。这些胡姬在安史之乱以前都有着相对安定的生活，并且受到了各方的喜爱，身价也是比一般的女乐人要高一些的。安史之乱爆发以后，由于这些胡人的作乱，使得中原人士对于胡人的看法发生了很大的变化，认为胡人是祸及中原的民族，对胡乐人的看法也发生了改变，特别是胡姬，认为她们是媚君惑主的人，是她们的存在导致了安史之乱的发生。逐渐这批胡人被赶出了中原地带，他们或是改名换姓或是逃离长安这样的政治文化中心，到藩镇统治的地方，胡姬在民间也就逐渐没落。

胡乐人在民间的还有一批靠卖艺为生的，他们大多表演西域的幻术、杂技等，这样的技能中原自古也有，但是因为西域地区所传来的杂技与中原的性质不太一样，而且其主要体现出的迷幻、惊险、刺激也是中原的杂技所不能匹敌的，因此受到了很多民间人士的喜爱。虽然统治阶级对其有过禁令，但是依然有很多的街头演出博得了大家的欣赏。岸边成雄先生认为这批俳优倡人是所有乐人职业中最为低贱的，谋生也是最为艰辛的。

乐人在隋唐安史之乱以后被大量的放出宫廷，其中也包含这些胡乐人，他们只能依靠自身的技艺来维持生计，因此许多的乐人就成为了流浪乐人，散落到各地，由原本的宫廷乐人成为了民间流浪乐人，就如《江南遇天宝乐叟》中所描述的，这些乐人的悲惨生活。还有一批胡乐人在中原地区已经很难生存，逐渐往北方而去，因为安史之乱以后，胡人在一定程度上受到了排挤，迫使这些胡乐人远走他乡，所以在都城长安以外的中国其他地区也同样出土了很多与胡乐人相关的文物。到宋代时胡乐人已经很少出现在音乐的舞台之上，即使出现也不会引起很大的轰动了。

在宫廷中的胡乐人有着朝廷的供养，固定的收入，在民间卖艺的胡乐人其收入主要依靠卖艺所得，这期间或多或少，没有一个特定的数额。特别是胡姬，她们的出现往往和酒肆联系在一起，“胡姬招素手，醉客延金尊”[①]、“胡姬貌如花，当垆笑春风。笑春风，舞罗衣。君今不醉将安归”[②]、“为底胡姬酒，长来白鼻騧？”[③]，诗人笔下的胡姬都是与酒文化有着不可分割的关系。她们的收入除了卖艺之外，卖酒也重要的一部分。她们作为被贩卖而来的奴隶，往往会为奴隶主赚取钱财，而真正到她们手上的钱则是极少的。至于胡姬除了卖艺和卖酒之外是否还存在其他的商业活动还未有记载。从胡乐人在中原的收入也可以看出他们在

[①] 清·彭定求：《全唐诗》之李白《送裴十八图南归嵩山二首》，卷一七六，第 1802 页，中华书局，1999 年。
[②] 清·彭定求：《全唐诗》之李白《前有一樽酒行二首》，卷一六二，第 1687 页，中华书局，1999 年。
[③] 清·彭定求：《全唐诗》之张祜《白鼻騧》，卷五一一，第 5872 页，中华书局，1999 年。

中原生活的一个基本状态，他们源源不断的来到中原，说明在他们的眼中，中原的生活状态比他们的家乡更加好，至少在物质上可以满足他们的需要，生活上可以得到相对的安定。西域地区历来是受到很多势力倾轧的中心地带，阿拉伯地区、北方突厥人都会对西域中心地区作出侵略，前文也描述了他们在不同时代受到不同势力的侵略，能够到中原来生活，至少能让这批胡人感受到安定，这也是他们愿意停留的一个重要原因。胡乐人在中原经常会受到统治阶级或者是达官贵人的赏赐，在民间也因为别致的演出受到了很多人的追捧，以此来维持生计，在这样的情况之下他们就更加不愿意离开中原。这也就逐渐形成了在中原的聚集地，如在唐代长安城的西市就有很多胡乐人的聚集之所，这些乐人的生活状态都是比较富足的，因此才会选择长期留在中原。他们世代居住在中原也逐渐适应了中原的生活形式，期间与中原人民不断的交流、通婚，逐步汉化。这也为民间胡俗乐的融合提供了条件，胡乐人相对固定的生活与演出形式在民间也产生了影响，与中原音乐不断结合，胡俗乐的融合就这样自然而然的产生了。

小结

隋唐时期胡乐人对宫廷音乐的影响主要体现在胡俗乐的融合之中，他们把胡乐与中原音乐相互结合，创作出很多胡俗音乐相融的乐曲，如：白明达所创的《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》等新声乐曲，还有裴神符的《胜蛮奴》、《火凤》、《倾杯乐》等乐曲，这些乐曲都是宫廷之中经常演奏的乐曲，流传性很广，所以对当时胡俗乐的影响是很大的，隋唐时期宫廷中的这些胡乐人所创作出来的乐曲直接影响了当时的流行趋势和审美。胡乐人在宫廷中不仅仅传播他们本国的音乐，并且能够结合统治者的喜爱进行新声的创编，这种结合了很多新元素的音乐作品得到了统治阶级的喜爱，流传至民间以后也得到了民间的认可。来到中原的胡乐人在数量上占据了一定的优势，西域各国又不断的往中原进贡乐人，他们渗透到了宫廷的各个音乐机构之中，这样胡乐才能够以一种新的形势长期的生存下去。胡乐人存在于不同的音乐机构中，参与了音乐的创作，演奏和传播，每一个有利于音乐发展的方式都有他们活动的身影，对隋唐时期中原音乐的发展以及民族音乐的壮大有着不可忽视的作用。相对于宫廷中的胡乐人而言，在民间的胡乐人技能上略欠缺，他们也并非以全职乐人的身份存在，有些只是他们上路行走中的一种乐趣。其中比较特殊的是胡姬，她们大多是奴隶，为奴隶主卖酒卖艺赚钱，被圈养的家伎除了演奏音乐之外还需要为主人服务周旋。音乐才能的展示只是他们工作的一部分，并非是全心投入其中。胡乐人与诗人关系

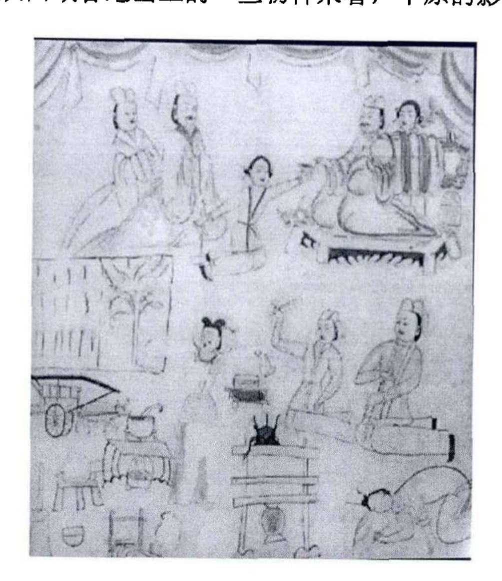
密切，诗人喜爱关注他们的音乐，他们喜爱诗人的文学作品，他们相辅相成，促进音乐的更好发展。

胡乐人的贡献主要体现在器乐、声乐、舞蹈、乐调（胡俗乐融合）等几个方面。器乐主要体现在大量的外来乐器，通过表演使得这些外来乐器在中原站稳了脚跟，逐步被中原所接纳，当然其中也有被摒弃的乐器，中原审美中所不能接受的乐器就逐渐被淘汰，这些乐器的到来使得胡乐更为兴盛；声乐主要是具有胡乐特色的声乐表演，歌曲中或悲或喜的强烈情绪表达是与中原固有的温文尔雅有着很大的区别；舞蹈主要是西域三大舞蹈的传播，当然还有一些其他的舞种，但是当时最主要的也是最普遍的应是西域的三大乐舞：胡旋舞、胡腾舞和柘枝舞，这三种舞蹈一入中原就引发了强烈的关注，特别是在宫廷中，有很多的宫人开始欣赏和学习胡舞。以杨贵妃为例，一位典型的中原舞者，从小接受的都是中原乐舞的熏陶，接触到胡舞以后也逐渐被其特有的魅力所吸引，开始学习并且小有成就。这种舞蹈的传播一直蔓延到民间，许多民间表演场所也是以跳这样的舞蹈为时尚；最后也是最重要的是乐调，乐调是音乐的灵魂，正因为外来音乐的别具一格才使得更多的识乐之人想更深的探究其音乐的形成与发展，乐调就成为一个不得不研究的重要问题。胡乐人对于乐调的理解与中原乐人是存在差别的，所以苏祇婆带来的龟兹乐调需要郑铎再分析和解释，才能够形成新的“八十四调”理论。之后影响中国深远的燕乐二十八调也是立于苏祇婆的“五旦七声”之中。胡乐的魅力大部分都是这种独特的乐调带来的，这种与中原音乐完全不同的乐调理论也是形成胡乐风靡的重要原因，中原乐人采用了西域乐调理论所形成的燕乐二十八调也直接促进了胡俗乐的融合。站在人文的角度，在科技不发达的古代，作出这些贡献的都是这些有名或者没名的胡乐人，他们本体不受重视，但是在音乐的传播与贡献上却有着不可忽视的作用。

第三节　胡乐人对中原音乐与西域音乐双向交流的贡献

中原与西域地区的交往应当远远早于丝绸之路的开通，只能说丝绸之路的开通更好的方便了来往的行人，在这之前的交流则相对困难许多。关于中原音乐与胡乐的双向交流问题主要是笔者在新疆考察期间的一些发现，如乐器、乐俑、壁画等。丝绸之路在当时起到了很多的作用，商贸只是其中之一，那么商人既然来往于这条商路之上，音乐的互相传播也就有了很多的可能，他们会接受中原的制度、货币、丝绸等，同样也能够接受中原的音乐。这种音乐虽然没有被史籍记录下来，但是可以在乐器、陶俑等物件上看到中原音乐深刻的影子。这些物件充分的说明了中原音乐的返流现象。除了商贸者的传播以外，作为政治上的一种交流，

中原地区也会与西域小国进行和亲及馈赠等行为，在这样的情形之下，中原的乐人也同样有机会带着中原传统音乐来到西域各地。胡乐对中原音乐的影响深远，中原音乐同样能够在西域各地与其产生交融。从西域各地出土的一些物件来看，中原的影响也是很大的。



（图片来源于新疆维吾尔自治区博物馆）

这幅出土于阿斯塔纳古墓的壁画上描述的是唐代高昌贵族的一种生活场景，在这幅壁画中有一组乐舞表演的场景，两名伴奏和一名舞者，舞者形态优美，特别是其特有的长袖展现出了中原舞蹈深深的烙印。长袖舞是中原舞蹈的特色，长袖也是中原舞蹈中一个特殊性的标志。这样的舞蹈出现在高昌地区，说明当时的高昌贵族已经接受了中原的舞蹈表演形式，在高昌地区这样具有中原特色的长袖舞也是存在的。这种舞蹈的传播必然是通过来往于丝绸之路上的乐人完成的，这些乐人中不仅有胡乐人也有中原乐人。高昌地区的贵族能够接受中原乐舞正如长安城内的贵族们能够接受胡乐舞一样，都是对一种有别于自身文化的特殊存在深感兴趣，也从侧面反映了两地的文化交流情况。

戏弄俑

新疆维吾尔自治区博物馆中陈列着多个戏弄俑，这些戏弄俑多为新疆阿斯塔纳墓葬出土。从这些戏弄俑的服饰上看，多数是隋唐时期的特殊服饰造型，与西域地区的民族服饰有着很大的差别。从他们的形象上看，有一部分是明显的胡人造型，高鼻深目。特别是其中一对被称为“踏摇娘”的戏弄俑（如下图），“踏摇娘”的故事有两个版本，分别载于《教坊记》、《乐府杂录》，两个版本所讲述的故事内容是差不多的。讲述了一位郎中，喜爱喝酒，但是酒后脾性较差，经常殴打自己的妻子，他的妻子觉得自己很是悲苦，经常向街坊邻居哭诉此

事。后来大家根据这个故事就创编了一出戏，戏中经常由一位男性假扮成妇女，向街坊哭诉，然后扮演丈夫的人就会上前殴打，以此来取乐众人。在新疆出土的这对戏弄俑中，其中一位身穿绿色衣裙的俑细看其嘴唇上方有点点黑须，刻意描绘出男性的特征，明显是由一位男性演员假扮而成。这位饰演妻子的男性其上身半裸，手臂成一前一后的摇摆状，似乎在且歌且摇，与踏摇娘中的妻子形象十分吻合。其夫的造型展现出一副醉醺醺的模样，脸面浮肿，头戴黑色高帽，双手无规律的乱摆，大有一副酒醉的状态。他身上穿着及地的对襟长袍，显然是较为寒冷的季节，对比其妻半裸的上身可见这位丈夫对待自己的妻子是十分刻薄的。这组乐俑的面部造型有明显的高鼻深目的特征，所想描绘的是有别于中原人物形象的西域人。这样两个乐俑的组合与踏摇娘的故事有很大的切合度，说明中原地区踏摇娘的歌舞形式通过乐人的传播来到了高昌地区，高昌地区也是经常上演这样的曲目，因此才会在墓葬中出土这样的乐俑。踏摇娘是唐代歌舞曲艺的一个雏形，也属于当时比较时尚的一种曲艺表演形式，能够在高昌地区看到这样形制的乐俑也充分说明当时中原与西域两地的音乐文化互通是存在的。

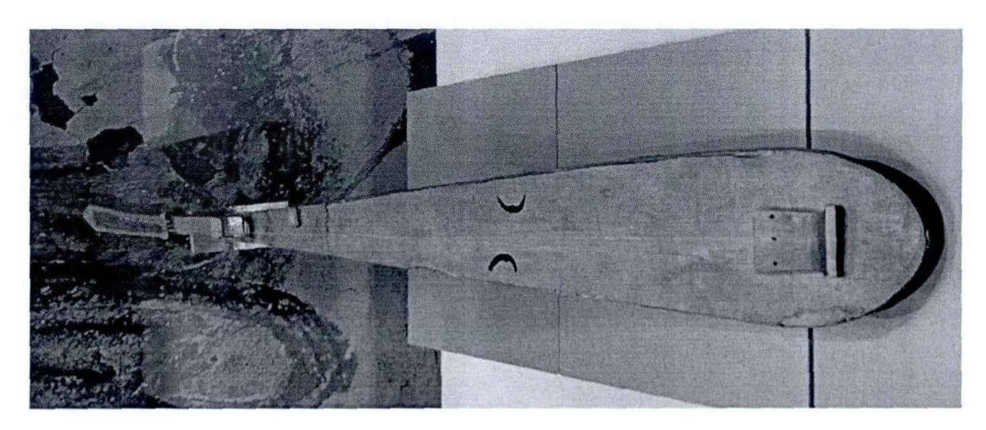


（踏摇娘陶俑，现藏于新疆维吾尔自治区博物馆中）

这组乐俑出现在新疆地区，也正好说明是中原文化的一种返流，西域地区的人民也接受了这种歌舞表演的形式。所以这两个乐俑才会顶着高鼻深目的形象在演绎中原特有的“踏摇娘”的故事，这些乐舞的传播要归功于来往于这条商路上的胡乐人们。

三弦琵琶

三弦琵琶，这个在于阗附近出土的一件唐代琵琶实物，给了我们很多的提示。



（达玛沟三弦琵琶，现藏于新疆维吾尔自治区博物馆）

琵琶本就是从西域地区传来的，据赵维平教授的考证，琵琶主要有四弦曲项和五弦直项两种，而且这两种琵琶的传播分别来自印度和波斯，属于两个不一样的系统。琵琶在丝绸之路沿线众多的石窟壁画中出现的是最多的，在唐代达到了高潮，随着丝绸之路的不断壮大，琵琶的传播也逐渐出现了双向交流的趋势。特别是达玛沟佛教遗址中出土的三弦琵琶，明显受到了中原工艺技术的影响，在琵琶的榫卯制造上有明显的中原制造技术的痕迹。达玛沟佛教遗址出土的琵琶虽然没有正仓院所藏的琵琶制作精美，但是琵琶上明显的演奏痕迹说明这把琵琶是当时于阗地区所常用的演奏琵琶，更具有考察当地音乐的实际意义，并对当时琵琶不同的形制给出了更多实物的证据。当然三弦琵琶也没有成为琵琶的主流，在当时并没有多少关于三弦琵琶的史料记载，但是这件乐器真实的存在并且在一定的地域范围内也产生过影响，至少可以说明这是两种文化的交流所形成的一种改造的乐器。

《资治通鉴》卷二百八十四：“帝居丧期年，即于宫中奏细声女乐。及出师，常令左右奏三弦琵琶，和以羌笛，击鼓歌舞，曰：“此非乐也。”庚申，百官表请听乐，诏不许。”[①]《资治通鉴》的记载中可以发现，是有三弦琵琶这件乐器名称的，并且在演奏中和以羌笛，击鼓等形式，演奏的应该是具有西域风格的音乐。

《新唐书》卷二百二十二下，列传第一百四十七下：“有云头琵琶一，形如前，面饰虺（hui）皮，四面有牙钉，以云为首，轸上有花像品字，三弦，覆手皆饰虺皮，刻捍拨为舞昆仑状而彩饰之。”[②]这里的云头琵琶在形制上与三弦琵琶的形制有一定的相似性，为琵琶形制，三根弦，只是在装饰上更为花俏，并且也是以拨子弹奏。作为贡品的云头琵琶装饰自然会丰富一些，作为民间演奏的琵琶可能就比较朴素，但是形制上却同样是三弦琵琶。说明三弦琵琶这样的形制是存在过一段时间的，只是随着时间的推移，这样的形制逐渐消失了。

[①] 宋·司马光：《资治通鉴》卷二百八十四，第 9267 页，中华书局，1976 年。
[②] 宋·欧阳修：《新唐书》卷二百二十二下，列传第一百四十七下，第 6312 页，中华书局，1975 年。

在克孜尔石窟中同样存在一幅三弦琵琶的壁画，明显的直项棒状的形制，三个轸子，与出土的三弦琵琶形制基本一致。在龟兹博物馆中有一个绘有三弦琵琶的陶片，这都说明了三弦琵琶确实存在于这片土地上。从三弦琵琶的形制来看，它有直项棒状的特征，除了弦数的不同以外，其他都与印度系的琵琶有很大的相似之处，应当和印度系的琵琶属于同宗之物，但是又有明显的榫卯结构，这在印度传来的琵琶中是没有的，榫卯结构是中原特有的建筑柔性结构体，早在六七千年前的河姆渡遗址中就发现了大量的榫卯结构的木质构建，所以这种特殊的榫卯结构应该是中原传入西域的一种形制，而这种形制被运用到了琵琶之上。所以说三弦琵琶在于阗地区的出现是结合了两种文化共同产生的结果。



（克孜尔石窟 69 窟）

胡汉文化的交融从很多方面都得到了体现，如瓷器的制造、花纹；绘画作品；生活习性等，隋唐时期越来越多的中原人士喜欢胡服、胡饭、胡床、胡乐；相对中原人而言，越来越多的胡人也喜欢上了中原的美食、服饰、瓷器等，并且把中原的这些物品远销其他国家。所以胡汉音乐的融合不是偶然，而是在长期胡文化影响下的必然结果。

岑参："花门将军善胡歌，叶河蕃王能汉语[①]"，从诗中可以看出中原与西域的双向交流，互相学习的场景。不仅仅在音乐上，在政治、经济、科学等方面都有相互的接触与学习，充分体现了当时胡对汉的影响和汉对胡的反射。

胡人在进入中原以后自身也受到中原文化的影响，使用了很多中原的器具、物品。并且在文化方面也接受了中原的熏陶，对中原文化有着很浓厚的兴趣。他们把这股兴趣带回了西域各地，中原文化的"返流"现象也由此产生。隋唐时期随着中原对西域地区的管辖越来越多，西域很多地区与中原的交流也越来越密切。其中对于货币、物品的使用也逐步向中原靠

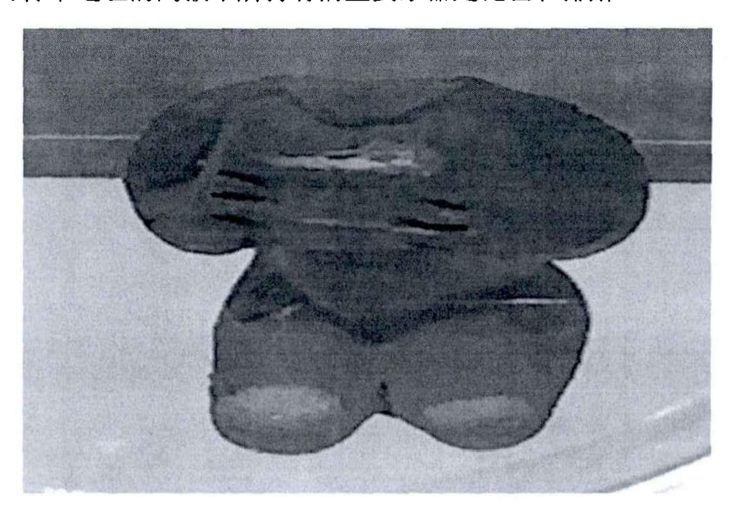
[①] 清·彭定求：《全唐诗》之岑参《与独孤渐道别长句兼呈严八侍御》，卷一九九，第 2060 页，中华书局，1999 年。

拢。在文化上也出现了向中原学习的趋势，大唐帝国在整个周边引发了一种向心力的作用，纷纷效仿中原。在音乐上也出现了带有中原因素的乐器以及歌舞表演。

胡乐的流行是一种潮流，胡乐人在隋唐时期的人数也是达到了历史的顶峰。隋唐时期政治经济文化全面发展，吸引了众多周边国家的人民纷纷来到中原。胡乐人的大量来朝也是对隋唐时期实力的一个最好证明。胡乐人与中原乐人之间有着很深刻的交流，无论是在宫廷中还是在民间，无论在胡乐上还是中原本土的音乐上，他们之间的交流也促进了胡俗乐的双向交流。

排箫

中原的乐器——排箫，在丝绸之路沿线的很多洞窟中都出现了这样的壁画以及陶俑等，排箫已经被证实是属于中原的物品，那么出现在西域各地的排箫无疑是中原文化的一种返流现象，这也是文化从东至西的传播。排箫的演奏出现在了西域很多的壁画之中，它同时也参与到了西域各地音乐的演奏之中，说明排箫这件乐器的传播途径是与琵琶、箜篌等乐器相反的，排箫在传到西域地区之后犹如中原人民喜爱西域乐器一般，同样受到了西域人民的喜爱，逐渐进入了西域音乐的演奏之中。笔者在新疆维吾尔自治区博物馆所见六个展出的伎乐陶猴，这些出土于和田约特干遗址的陶猴中所持有的主要乐器是琵琶和排箫。



（新疆维吾尔自治区博物馆伎乐陶猴）

排箫是中国固有的乐器之一，早在 3000 年前的中国西周初期就有骨排箫了。今存最早的两支竹质排箫出土于战国曾侯乙墓，距今已 2400 多年。自张骞通西域，随着丝绸之路的逐渐繁盛，中原固有乐器传播到西域也是很有可能的。于阗从汉代以来就一直与中原保持着朝贡的关系，并且学习中原的文化。《旧唐书》卷一百四十四，列传第九十四："尉迟胜，本

于阗王珪之长子，少嗣位。天宝中来朝，献名马、美玉，玄宗嘉之，妻以宗室女，授右威卫将军、毗沙府都督，还国。”[1]这段史料说明隋唐时期，唐玄宗曾把宗室之女嫁给于阗王，这样的通婚必然会产生艺术文化上的相互交流，也是中原和西域文化互相交流的一个凭证。其实这样的通婚有很多，早在汉代就有细君公主和解忧公主远嫁乌孙，解忧公主长女嫁给龟兹王，阿史那皇后嫁入中原等等，都促进了中原与西域文化的交流。

结 语

胡乐人在隋唐乐人体系中是一个特殊的群体，他们的到来让更多的中原人见识到了西域音乐的魅力。胡乐人通过自身独特的技艺获得了上至统治者下至平民百姓的追捧，这种对于胡乐的喜爱是一种不可抗拒的力量，胡乐人在隋唐时期胡乐繁盛的背后起着至关重要的作用。无论是乐器、乐舞、乐曲、乐调等的发展都离不开乐人的传播，胡乐人是胡乐能够在中原广受欢迎的关键所在，胡乐人的本体研究能够更好的理解胡乐发展的更深层次的含义。本文收录了隋唐时期史料中的大量极具影响的胡乐人，他们无论在器乐、声乐还是舞蹈等方面都为隋唐多元音乐的发展起到了重大的推动作用。他们使胡乐成为外来音乐的一个重要代表，深深地影响了中原雅乐、燕乐的发展，胡俗乐的融合也标志着一个新的音乐形态的产生，以及人们审美的改变。在本文辑录的这 66 位胡乐人中，发现他们是以不同的途径进入中原，来到中原以后以聚居的方式一起生活，有他们自己的宗教信仰和生活方式，在胡乐盛行的时期逐渐形成了几个特色鲜明的队伍，以不同的姓氏，不同的家族传承或师徒传承方式长久的存在于中原地区。由于他们长期的影响，中原音乐也在悄悄的发生变化，他们所带来的乐调理论也深深的影响到中原音乐的发展，胡部新声逐渐形成。他们引进了大量西域乐器，这些乐器通过他们的精湛演出获得了生命，有的乐器，如琵琶、箜篌等在隋唐时期大放异彩，成为演奏的主流乐器。这些乐器的生命力正是胡乐人携带而来的，胡乐的强盛也正是借由这些乐人和乐器在不断发展。中原音乐与胡乐长期生存在一个环境中，逐渐发生碰撞与融合，产生一种新的音乐形式。在丝绸之路上，胡乐人不仅仅是西域文化的传播者，也是中原文化的输出者，他们载着西域文化而来，带着中原文化而走，做着丝绸之路音乐文化传播的重要工具。

[1] 后晋·刘昫：《旧唐书》卷一百四十四，列传第九十四，第 3924 页，中华书局，1975 年。

参考文献

[史料]

汉•司马迁：《史记》，北京：中华书局，1959年。

汉•班固：《汉书》，北京：中华书局，1964年。

南朝宋 • 范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1973年。

唐•令狐德棻：《周书》，北京：中华书局，1971年。

唐•李百药：《北齐书》，北京：中华书局，1972年。

唐•房玄龄等：《晋书》，北京：中华书局，1974年。

唐•李延寿：《北史》，北京：中华书局，1974年。

唐•魏征等：《隋书》，北京：中华书局，1973年。

后晋•刘昫等：《旧唐书》，北京：中华书局，1975年。

宋•欧阳修：《新唐书》，北京：中华书局，1975年。

宋•欧阳修：《新五代史》，北京：中华书局，1974年。

元 • 脱脱：《宋史》，北京：中华书局，1977年。

宋•司马光：《资治通鉴》，北京：中华书局，1976年。

唐•杜佑：《通典》，北京：中华书局，1988年。

唐•李林甫等：《唐六典》，北京：中华书局，1992年。

宋•王溥：《唐会要》，北京：中华书局，1975年。

唐•段安节：《乐府杂录》，（与《羯鼓录》、《碧鸡漫志》合为一本），上海古籍出版社，1958年。

唐•崔令钦等：《教坊记（外七种）》曹中孚等校点，上海古籍出版社，2012。

宋•郑樵：《通志》，北京：中华书局，1987。

宋•宋敏求：《唐大诏令集》，上海：商务印书馆，1959。

元•辛文房：《唐才子传》，北京：中华书局，1987年排印傅漩琮校笺本。

唐•南卓：《羯鼓录》，上海古籍出版社1983年校点排印本。

宋•李昉、李穆等：《太平御览》，北京：中华书局，2003年。

宋•李昉、李穆等：《太平广记》，北京：中华书局，2006年。

元•马端临：《文献通考》，北京：中华书局，1986年影印万有文库十通本 。

唐•欧阳询：《艺文类聚》，上海古籍出版社，1999年排印汪绍楹校本。

宋•郭茂倩：《乐府诗集（全四册）》，北京：中华书局，1979年。

清•彭定求：《全唐诗》，北京：中华书局，1999 年 。

唐・唐玄奘：《大唐西域记》，北京：中华书局，2012 年。

［专著］

岸边成雄：《唐代音乐的历史研究（上、下）》，日本：东京大学出版社，1960-1961。

廖辅叔：《中国古代音乐简史》，北京：人民音乐出版社，2005.

杨荫浏：《中国古代音乐史稿（上、下）》，北京：人民音乐出版社，1981。

夏野：《中国古代音乐史简编》，上海音乐出版社，2008。

向达：《唐代长安与西域文明》，河北教育出版社，2002。

赵维平：《中国古代音乐文化东流日本的研究》，上海音乐学院出版社，2004。

赵维平：《中国与东亚诸国的音乐文化流动：赵维平音乐文集》，上海音乐学院出版社，2006。

赵维平：《中国与东亚音乐的历史研究》，上海音乐学院出版社，2012。

赵维平：《中国古代音乐史简明教程》，上海音乐出版社，2015。

柏红秀：《唐代宫廷音乐文艺研究》，南京大学出版社，2010。

李西林：《唐代音乐文化研究》，文化艺术出版社，2014。

关也维：《唐代音乐史》，北京：中央民族大学出版社，2006。

毛水清：《唐代乐人考述》，东方出版社，2006。

周绍良、周超编：《唐代墓志汇编》，上海古籍出版社，1992。

周绍良、周超编：《唐代墓志汇编续集》，上海古籍出版社，1992。

［文章］

岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》，《交响》，1987 年 02 期。

周菁葆：《西域音乐艺术家及其对中国音乐史的贡献》，新疆艺术学院学报，2005 年 9 月第 3 卷第 3 期。

范谨：《隋唐时期来到中原的西域音乐家之研究》，山西大学 2009 届硕士学位论文。

范谨：《隋唐时期西域音乐家来历考证》，《沧桑》，2008 年 06 期。

王安潮：《隋唐俗乐艺人及其在丝绸之路音乐文化交流中的作用研究》，汉唐音乐史国际研讨会•西安，2009 年 10 月。

冯文开、贾琦：《唐代乐人音乐传承方式考述》，《阴山学刊》，2013 年 12 月，第 26 卷第 6 期。

冯燕：《苏祇婆其人及对中国古代音乐的贡献》，《兰州世界》，2014年5月下旬。
王嵘：《苏祇婆与龟兹音乐的东传》，《西域研究》，1996年第4期。
李昌集：《唐代宫廷乐人考略—唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》，《中国韵文学刊》，2004年第3期。
李鸿姝：《西域乐官曹妙达在唐宫廷音乐中的贡献及影响》， 《兰州世界》，2013年10月下旬。
阎文儒：《唐米继芬墓志考释》，《西北民族研究》，1989年第2期。
杨宪益：《零墨新笺——关于苏祇婆身世的一个假设》，中华书局1947年版。
李雄飞：《唐诗中的丝绸之路音乐文化》，《交响》，1996年第1期。
席玲玲：《论唐代民族政策下西域乐人的音乐传播语境》，《四川戏剧》，2014年8月。
陈明：《麦积山石窟乐伎图像研究》，山西师范大学硕士论文，2013年5月。
常任侠：《汉唐间西域音乐艺术的东渐》，《音乐研究》，1980年02期。
刘辉：《苏祇婆与西域龟兹乐在中原的传播》，《兰州世界》，2014年第36期。
李锦绣：《乐工还是医匠——安金藏研究》，《晋阳学刊》，2015年03期。
荣新江：《何为胡人—隋唐时期胡人族属的自认与他认》，《乾陵文化研究》，2008年00期。
柏红秀：《论乐人与元白诗歌的传播》，河南师范大学学报，第36卷第6期，2009年11月。

后 记

时光荏苒，三年稍纵即逝，总觉着还未开始便已结束。在匆匆三载的学习道路上，有着忐忑和困惑，有着感慨与感动。付诸论文之时内心依旧惶恐不安，深恐浅拙之文，怡笑方家。

三年之前，毅然决然的辞职，报考了人人称羡的上海音乐学院，选择了自己最喜爱的专业，即便这个专业在很多人的眼中是寂寞冷门的行当，但是因着喜爱便无所顾忌。对于师范专业的我来说跨入音乐史学的研究也算是一个不小的挑战，与音乐学出生的相比，我明显是门外一个手足无措的孩子。在此一定要感谢我的导师赵维平教授，是他没有嫌弃我这种没有根基的学生，根据我自身的特点，由着我喜爱的方向逐步引导，从最基础的史料查询开始教起，逐字逐句，如何使用，如何理解，一步一步引领我走进音乐史学的门径之中，各中付出，深感于心。他对学术的严谨与执着是我三年来学习的最大收获，这种研究的态度一定会影响我的一生。

在校期间感谢所有为我授业解惑的老师们，我的师母，我的同门兄弟姐妹们，让我感受到师门就是一个大家庭，导师和师母就是我们的大家长。同样感谢我的辅导员和同学们，因为你们，我的研究生生活才能圆满，深切感受到了你们的关心和爱护。

最后要感谢我的父母、丈夫和女儿，在我而立之年，不但允许我放弃工作还支持我继续读书，帮助我照顾孩子，让我深感惭愧。感谢我的丈夫独自挑起了经济的重担，成为了我们坚强的后盾，你默默的付出与关爱让我成为了最幸福的人。也感谢我懂事的女儿，从来不抱怨我缺失的陪伴，甚至还会体谅我的艰辛。感谢你们对我无私的付出，因为你们，在前进的道路中我更加充满信心。

这转瞬即逝的三年是我人生中最为深刻的痕迹，也是最美好的回忆，前方的道路无论顺畅或是曲折，有你们在的地方都会是春天。